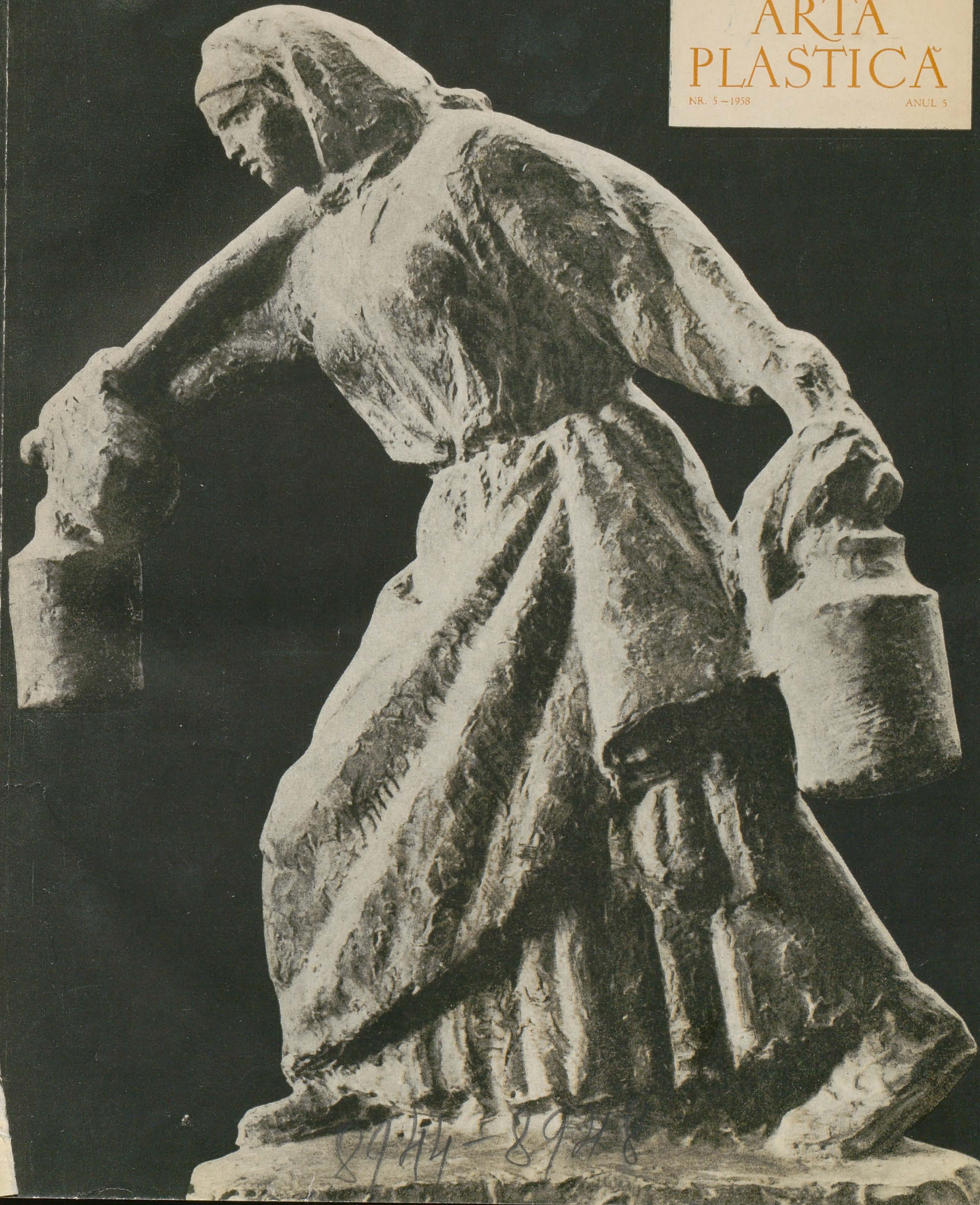
ARTA PLASTICĂ

NR. 5 – 1958 ANUL 5



8944-8948

ARTA PLASTICA

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL INVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI

5 — 1958

ÎN DECEMBRIE LA MOSCOVA

EXPOZIŢIA DE ARTE PLASTICE A ŢĂRILOR SOCIALISTE

Expoziţia de pictură, sculptură şi grafică a ţărilor socialiste ce va avea loc la Moscova în luna decembrie a acestui an constituie un eveniment de excepţională însemnătate artistică. Ea corespunde unor deziderate insistent exprimate şi în multe alte ţări, este necesară atestării biruinţelor repurtate de arta contemporană.

Avînd un caracter de manifestare internaţională (deocamdată, vor fi prezente, în afara ţării-gazde, Albania, Bulgaria, Cehoslovacia, R.P. Chineză, R.P.D. Coreană, R. D. Germană, Mongolia, Polonia, Romînia şi Ungaria), expoziţia va înfăţişa aspectele cele mai caracteristice ale actualităţii, inspirate de viaţa şi realizările din lagărul socialist sub semnul păcii şi progresului.

Menţionăm, că la consfătuirea ce a avut loc recent la Moscova, şi la care au participat şi doi reprezentanţi ai artiştilor plastici din Romînia s-au luat în considerare sugestiile în legătură cu permanentizarea expoziţiei prin manifestări periodice, la date fixe, la care vor fi invitaţi să adere toţi artiştii care nu exclud realitatea din operele lor.

Înmănunchiată în felul acesta în cadrul unei expoziţii internaţionale, prin selecţia şi emulaţia dintre artişti, creaţia pe linia realistă va duce — sîntem siguri — la rezultate de o calitate şi de o forţă nemaiîntîlnite în arta zilelor noastre.

Am spus că ideea acestei expoziţii traduce dorinţi exprimate mai de mult şi care s-au produs aproape simultan. Astfel, în cursul unor discuţii pe care le-au avut delegaţii romîni la Bienala din Veneţia de acum doi ani, cu un grup de artişti realişti italieni, aceştia au arătat necesitatea unei expoziţii care să demonstreze în faţa curentelor abstracţioniste că arta se poate dezvolta cu succes pe o linie sănătoasă, umanistă, şi că eforturile realismului trebuiesc conjugate, unificate şi susţinute în vederea promovării lui depline.

Acelaşi deziderat l-au formulat şi artiştii mexicani, gîtuiţi în propria lor ţară de concurenţa abstracţionismului infiltrat şi susţinut de capitalul nord-american. Să mai înregistrăm, pe acelaşi plan, propunerea identică făcută de delegaţia romînă la Congres, căreia i s-au adăugat şi propunerile delegaţilor cehi şi unguri.

Ţinînd seama de toate aceste preocupări, trebuie să subliniem aportul hotărîtor al Uniunii Sovietice întru susţinerea şi înfăptuirea lor şi aceasta într-un termen cu mult mai scurt decît ne-am fi aşteptat. Chiar dacă expoziţia de la sfîrşitul acestui an nu are încă un caracter de largă participare internaţională, ea este menită să deschidă noi orizonturi pentru arta viitorului, şi aceasta nu numai în ţările socialiste ci şi în toate ţările lumii unde înfruntarea între realism şi abstracţionism ia forme tot mai antagoniste. În acest fel, pictorii şi sculptorii italieni, mexicani, indieni, conştienţi de misiunea lor socială şi de mesajul artei lor pusă în slujba vieţii, au căpătat prin această expoziţie, răspunsul pe care îl năzuiau. Curînd, nădăjduim să participăm regulat la manifestări ca acestea, într-o deplină comuniune de idei şi sentimente, cu artiştii realişti din toată lumea.

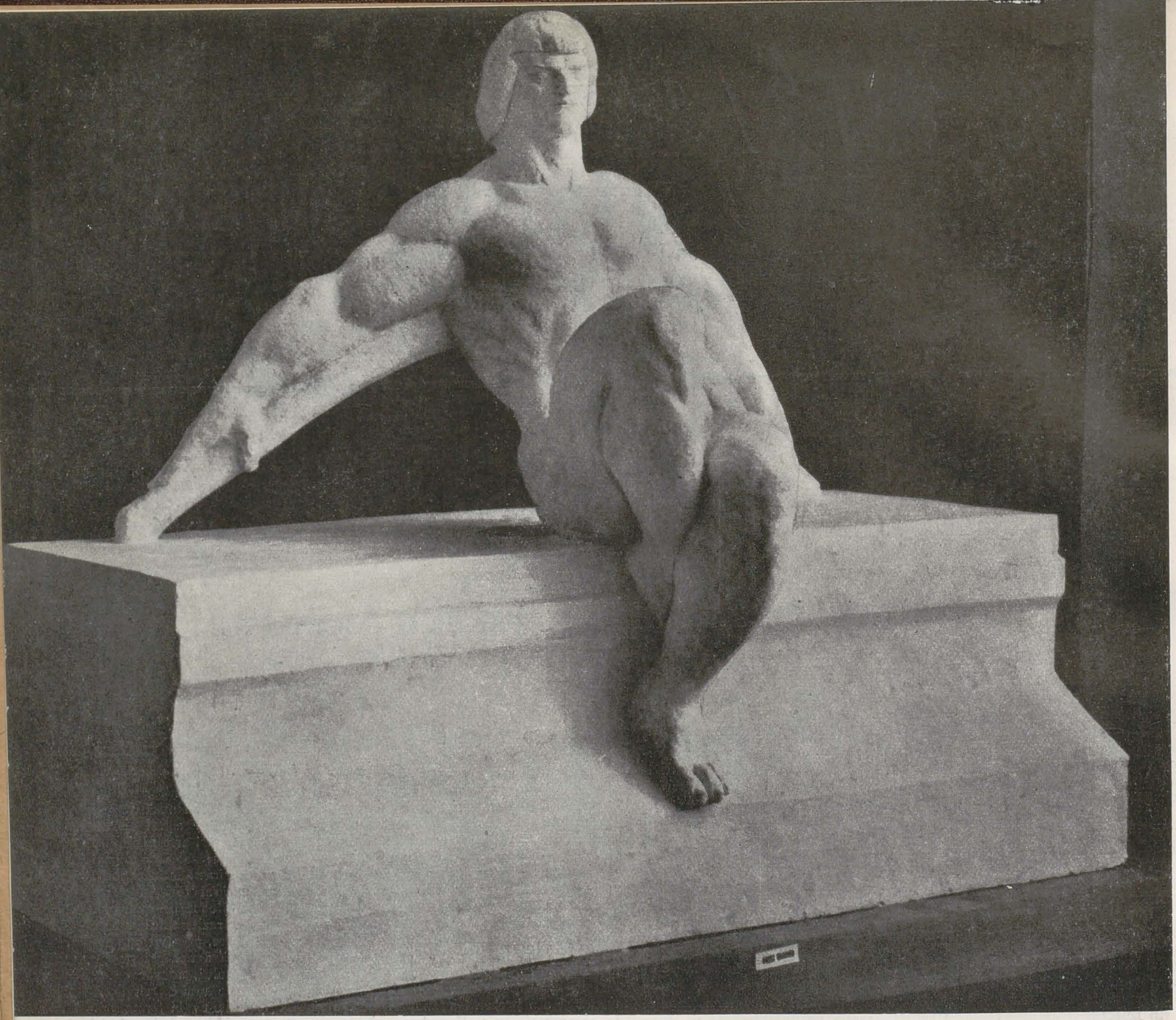
Ca urmare a consfătuirii ce a avut loc la Moscova la invitaţia Ministerului Culturii al U.R.S.S. şi a Uniunii Artiştilor Plastici, s-a căzut de acord ca primul pas în vederea realizării unei adevărate confrerii internaţionale să fie deocamdată expoziţia ţărilor socialiste. Această experienţă va fi folositoare viitoarelor manifestări lărgite cu caracter periodic.

Începutul trebuia făcut, şi cît mai curînd. Trebuia să ne cunoaştem mai bine, noi între noi, membrii familiei socialiste. Organizarea unei expoziţii a ţărilor socialiste e facilitată de faptul că ţările-surori dispun de uniuni ale artiştilor cu statute identice, înlesnind astfel întîiul contact pe scară internaţională; de faptul că în aceste ţări arta ultimului deceniu s-a dezvoltat în condiţiuni politice asemănătoare, de faptul că, pentru moment, se simţea în primul rînd necesitatea confruntării realizărilor din ţările socialiste, contribuţiilor fiecărei ţări în parte la arta realistă în genere, cu atît de variatele sale mijloace de expresie. Dacă în ţările care construiesc socialismul criteriul realismului a fost determinant, în ultimii zece ani, el s-a concretizat divers, potrivit cu specificul fiecărui popor, cu dezvoltarea politică, socială a fiecărui popor în parte. Adevăr obiectiv în înţelesul larg al cuvîntului, adevăr ce se află la baza tuturor fenomenelor artistice, dintre cele mai diferite, din trecut şi din prezent, realismul secolului XX trebuie să ia *forme noi* în comparaţie cu realismul veacului trecut. Acest sens se va desprinde din cercetarea expoziţiei de la Moscova.

In artă, realismul începe odată cu reflectarea proceselor vieţii bine gîndite, atît din punct de vedere al concepţiei cît şi al metodei. În concepţia noastră despre artă, aceasta nu se poate mulţumi cu o reflectare pasivă a realităţii, ci trebuie să joace un rol transformator, activînd asupra conştiinţelor, şi prin intermediul lor, asupra realului. Dezbaterile publice ce vor avea loc concomitent cu expoziţia (care va fi deschisă trei luni) şi chiar mai tîrziu, urmărind problemele de concepţie şi metodă în sfera artei contemporane dezvoltată în condiţiile construirii socialismului vor îmbogăţi, fără îndoială, creaţia noastră artistică şi vor deschide totodată şi perspective noi asupra rosturilor şi înţelegerii artei.

S-au verificat, de nenumărate ori, rezultatele preţioase pe care le aduc, în genere, schimburile culturale şi colaborarea reciprocă între ţări în procesul general de creştere a culturii artistice a omenirii. Expoziţia, rezervor uriaş în care fiecare naţiune va veni cu preţioasa ei zestre, va contribui, de asemenea, la clarificarea unor probleme de artă ce s-au ivit în ultimii zece ani în ţările socialiste (probleme care de altminteri, agită şi cercurile artistice de pretutindeni): pictura monumentală, sculptura monumentală în cadrul arhitecturii funcţionale moderne; arta decorativă modernă, curente şi stiluri etc., etc. Aceasta, în virtutea determinismelor care fac ca şi arta să fie strîns legată de anumite condiţii ale producţiei materiale, de dezvoltarea societăţii.

Arta realistă respinge cu hotărîre neo-mitologia abstracţionistă decadentă, viziunea existenţialistă, tragicul fără ieşire, idei care, într-o formă sau alta stau la baza artei moderne burgheze. Cele două curente sînt expresiile celor două ideologii care astăzi se înfruntă în lume. Expoziţia de la Moscova, formă nouă de colaborare internaţională, bilanţ al creaţiei ţărilor socialiste din aceşti ultimi zece ani, va fi totodată şi un punct de cristalizare a artei realiste şi un prim jalon al unui larg curent artistic al epocii noastre.



ION JALEA, Arcaş odihnind — ghips

EXPOZIŢIA RETROSPECTIVĂ ION JALEA

de H. BLAZIAN

Sălile Fundaţiei Dalles, reamenajate sub raportul dirijării luminii după judicioase principii muzeale, au adăpostit expoziţia retrospectivă a sculptorului Ion Jalea, preşedintele Uniunii Artiştilor Plastici şi unul dintre cei mai reprezentativi sculptori romîni ai epocii actuale.

Descendent al unei familii de păstori ardeleni care au poposit şi s-au statornicit cu turmele de oi pe meleagurile aspre ale Dobrogei, Jalea s-a născut la 7 mai 1887 în comuna Casimcea din ţinutul Tulcei.

Terminînd cursul primar, Jalea se înscrie la gimnaziul din Constanţa. Profesorul de desen Dimitrie Hârlescu, preţuindu-i înclinaţia pentru artă, îl sfătuieşte să se facă pictor. E trimis ca bursier la Şcoala Superioară de Arte şi Meserii din Bucureşti, unde lucrează în atelierul de sculptură şi artă decorativă al veneţianului Anibal Spoldy. Deprinderea cu tainele modelajului îl determină să renunţe la gîndul de a deveni pictor şi, după absolvirea Şcolii de Arte şi Meserii, se înscrie la Belle Arte, avînd ca profesor de sculptură pe Dimitrie Paciurea.

De la acest maestru învaţă Jalea arta modelajului sobru şi logic, cu accente vibrante de interiorizare, forţa constructivă şi soliditatea înscrierii în spaţiu a unei compoziţii statuare.

Primele sale lucrări — *Cain* şi *Nud bărbătesc* — sînt premiate în 1912 la Salon. În sărăcia tematicei artistice a vremii, căutînd idei generale, Jalea îşi îndrumează inspiraţia spre sursele autentice ale artei populare, spre legendă, spre atît de puţin exploratele bogăţii ale mitologiei romîneşti. Realizează astfel un *Sfarmă piatră*, un *Strîmbă lemne*, întruchipări fabuloase, care luptă cu puteri năstruşnice împotriva elementelor naturii. Din acelaşi ciclu de preocupări face parte şi compoziţia *Briar*, inspirată din cunoscuta legendă a lui Vasile Alecsandri. Eroul, călare pe un bivol năzdrăvan, zboară în goană nebună, cu braţele întinse spre imaginea himerică a iubitei. Artistul îl surprinde în clipa cînd stă gata să se prăvălească în hău. Făpturi de vis, plăsmuiri ale fanteziei poetului anonim, imaginile acestea sugerează freamătul emotiv al veridicului.

Sub înriurirea spiritului literar al vremii, care începuse să-şi afle ecou şi în limbajul mai concret al sculpturii, Ion Jalea compune — inspirîndu-se ca şi Rodin din *Divina Comedie* — frumoasa lucrare de grup *Căderea îngerilor*. Tema sintetizează, în tumultul dramatic al modelajului, victoria binelui asupra răului: Arhanghelul Mihail loveşte şi învinge pe răzvrătitul Lucifer şi cetele lui.

Sculptorul creează apoi o serie de busturi şi portrete, remarcabile prin marea lor forţă de caracterizare psihologică, iar în 1915 deschide împreună cu arhitectul Edmond van Saanen-Algi o expoziţie de studii şi portrete al căror neaşteptat succes îi deschide calea străinătăţii.

La Paris, în Academia Julian, are profesori de sculptură pe Paul Landovski şi pe Henri Bouchard, iar la pictură pe Jean-Paul Laurens. Il frecventează cu mult interes pe Rodin, care-l sprijină şi-l încurajează, dar se apropie în acelaş timp şi de Bourdelle, acesta îndemnîndu-l să

ocolească tentațiile încercărilor impresioniste și să se îndrumeze spre spiritul constructiv al sculpturii. Tînărul artist romîn trece adesea și prin atelierele sculptorilor Despiau și Maillol, dar își alege fără șovăială drumul propriu.

Primul război mondial îl readuce pe Jalea în țară. Cade grav rănit în luptele de la Mărășești și, în urma unei grele operații, își pierde brațul stîng. Nu renunță însă la artă. Dimpotrivă. Căutările și eforturile pentru clarificarea viziunii se intensifică fără preget. Pleacă din nou în 1918 la Paris. Desăvîrșește grupul monumental *Hercule doborînd Centaurul*, în care — cum se poate vedea și din copia prezentată la retrospectivă — urmărește armoniile de volum și de forme solid construite; termină compoziția *Faun cîntînd*, precum și *Monumentul soldaților francezi căzuți în Romînia*, trimis ulterior în țară și așezat în grădina Cișmigiu din Capitală. În același timp, lucrările expuse la Salon sînt cercetate cu viu interes de critica franceză, care relevă siguranța meșteșugului, stilul monumental îndrăzneț și expresiv al artistului.

În 1923 i se dezvelește la Drieuze în Lorena, revenită Franței după război, *Monumentul soldaților romîni foști prizonieri la germani, căzuți în regiunea Saar*.

În același an deschide la București, împreună cu pictorul Eustațiu Stoenescu, o expoziție cu lucrările executate la Paris. Oamenii de artă și presa rețin și subliniază valoarea manifestării. Dar succesul cel mai răsunător îl are Jalea abia în 1926, cînd expune *Harpista*, *Arcaș odihnind*, *Bacanta*, o serie de schițe pentru compoziții, precum și sugestivele piese componente ale *Monumentului Amira* de la cimitirul Bellu. În toate, simțul proporțiilor just echilibrate, ritmul și armonia mișcării, finețea și căldura modelajului definesc însușirile excepționale ale unui meșter ajuns la maturitate.

În 1927 i se inaugurează la Viena *Monumentul ostașilor romîni căzuți în 1916—18 în Austria*.

Expoziția personală din 1928 marchează în preocupările tematice ale sculptorului Jalea un adevărat reviriment. În afară de reluarea sporadică a unor personaje legendare, ca *Centaurul*, *Centaureasa*, *Lucifer*, *Prometeu*, *Icar*, care vor reveni în mai multe variante — evocarea mitologică se rărește. Totodată, atmosferii bucolice, practicată cu stăruință de atîția dintre predecesori și contemporani, Jalea îi opune de astă dată gravitatea realistă a ecourilor vieții de muncă, de efort, transpunînd cu subtilitate și pătrundere în imaginea plastică tipologia omului din popor.

Lăptăresele, *Semănătorii*, *Prășitoarea*, *Babele*, *Oameni cu saci*, *La sapă*, *La pălămidă*, *La arat*, *Plugarul*, *Omul cu lopata*, *Bivolarul*, *Cap de cioban*, *Fete de la țară*, *Țărancă cu dovleci* — sînt incursiuni simțite, adînc meditate, în viața de trudă a oamenilor simpli, instantanee sugestive ale peisajului nostru social. Acest peisaj va reveni adesea, sub aspectele sale cele mai pregnante și mai specifice, în modelările artistului. Legat de existența aspră a omului de la țară, el îl va evoca totdeauna cu pasiune și înțelegere, înnobilîndu-i truda și povara.

Jalea participă cu lucrări caracteristice la toate manifestările țării noastre în străinătate. La expoziția internațională de la Barcelona din 1929 obține *Marele Premiu*. Aceeași înaltă distincție i se va conferi și în 1937 la expoziția internațională de la Paris pentru marea friză consacrată *Romîniei*.

ION JALEA, Țărancă — bronz

Jos stînga:
ION JALEA, Sf. Pantelimon — bron.

Jos dreapta:
ION JALEA, Mioara — bronz

ION JALEA, Gala Galaction — ghips

ION JALEA, Bivolar — bronz

Între timp, artistul execută *Monumentul Infanteriei*, statuia lui *Spiru Haret*, cunoscuta suită de *Evangheliști*, *Capul sfîntului Pantelimon*, *Autoportretul*, compoziția monumentală *Romînia* pentru expoziția internațională de la New York, frumosul basorelief circular pentru *Monumentul eroilor de la Mărășești* și *Monumentul ceferiștilor* din fața Gării de Nord din Capitală (ultimele două, împreună cu sculptorul Corneliu Medrea).

În expozițiile care au urmat, opera lui Ion Jalea s-a îmbogățit cu compoziții statuare de mare sensibilitate, pline de lirism și de vigoare expresivă: *Madona*, *Minerul*, *Sportivul*, *Victoria*, *Pacea*, magistralele portrete și busturi monumentale în care sînt imortalizați *Pușkin*, *Cervantes*, *Ceaikovski*, *Mihail Eminescu*, *Theodor Aman*, *I. L. Caragiale*, pictorul revoluționar *Constantin Daniel Rosenthal*, scriitorii *Duiliu Zamfirescu*, *Liviu Rebreanu*, *Gala Galaction*, *Octavian Goga*, *A. Dominic*, maestrul *George Enescu*, compozitorul *Bela Bartok*, pictorul *Ștefan Popescu*, actorul *G. Storin*, academicienii *Ștefan Nicolau*, *dr. I. Danielopol*, *Prof. G. Oprescu*, cîntăreața *Ioana Nicola*, *Tatăl artistului*, precum și medalioanele admirabil modelate, înfățișînd pe muzicianul *Sabin Drăgoi* sau pe poetul *Alexandru Toma*.

O predilecție deosebită a manifestat Jalea pentru interpretarea frumuseții spiritualizate a corpului omenesc. Am amintit că una din primele sale lucrări din vremea studiilor pariziene a fost consacrată nudului. În reluarea originală a acestei teme, Jalea s-a dovedit un clasic cu viziune modernă. Sculptorul simte, gîndește și cizelează forma umană în funcție de conținutul ei spiritual, de valoarea ei morală. Exaltările senzoriale îi sînt cu desăvîrșire străine. Modelate cu sensibilitate, adesea cioplite direct în piatră, torsurile și nudurile întregi valorifică vastele cunoștințe anatomice ale maestrului. Jalea nu caută grația, dar nudurile sale o sugerează prin ritmul rotunjimilor palpabile, prin mișcarea armonioasă, prin firescul și puritatea atitudinii, prin vigoarea lor expresivă. Artistul evită naturalismul fotografic, retorismul grandilocvent, schematizarea exagerată care golește de conținut uman imaginea. Stilizările sale cumpătate nu sînt lipsite de monumental, de noblețe.

Cu satisfacție au fost întîmpinate și reliefurile lui Jalea: *Dragoș și zimbrul*, *Pegas*, precum și recenta ilustrare plastică a imprecației eminesciene din « Împărat și proletar »: *Zdrobiți orînduirea cea crudă și nedreaptă!* — în care modelajul savant și stilizarea fericit ritmată ating excepționale mărturii de echilibru și măiestrie compozițională.

Monumentul lui George Enescu, operă de mare prestigiu, încoronează în chip strălucit activitatea de pînă acum a artistului, fiind o desăvîrșită sinteză a însușirilor sale de admirabil modelator, de fin interpret al fizionomiei umane, al elementelor esențiale care definesc personalitatea morală a unui mare creator.

Bogată și variată, plină de distincție, de avînt, de măsură, întreaga operă a sculptorului Jalea valorifică o viziune originală, o concepție estetică profund realistă. Arta lui este o artă de demnitate, de noblețe spirituală.

Pentru lucrările de altădată i s-a decernat Marele Premiu Național de Sculptură.

Pentru întreaga sa activitate, el a fost distins cu titlul de Artist al Poporului și cu acela de membru corespondent al Academiei, cel mai înalt for de cultură al țării.

Expoziția retrospectivă de la Dalles a cuprins, amplu și unitar, împlinirea unei viziuni dintre cele mai personale, exprimînd o profundă pasiune pentru artă.

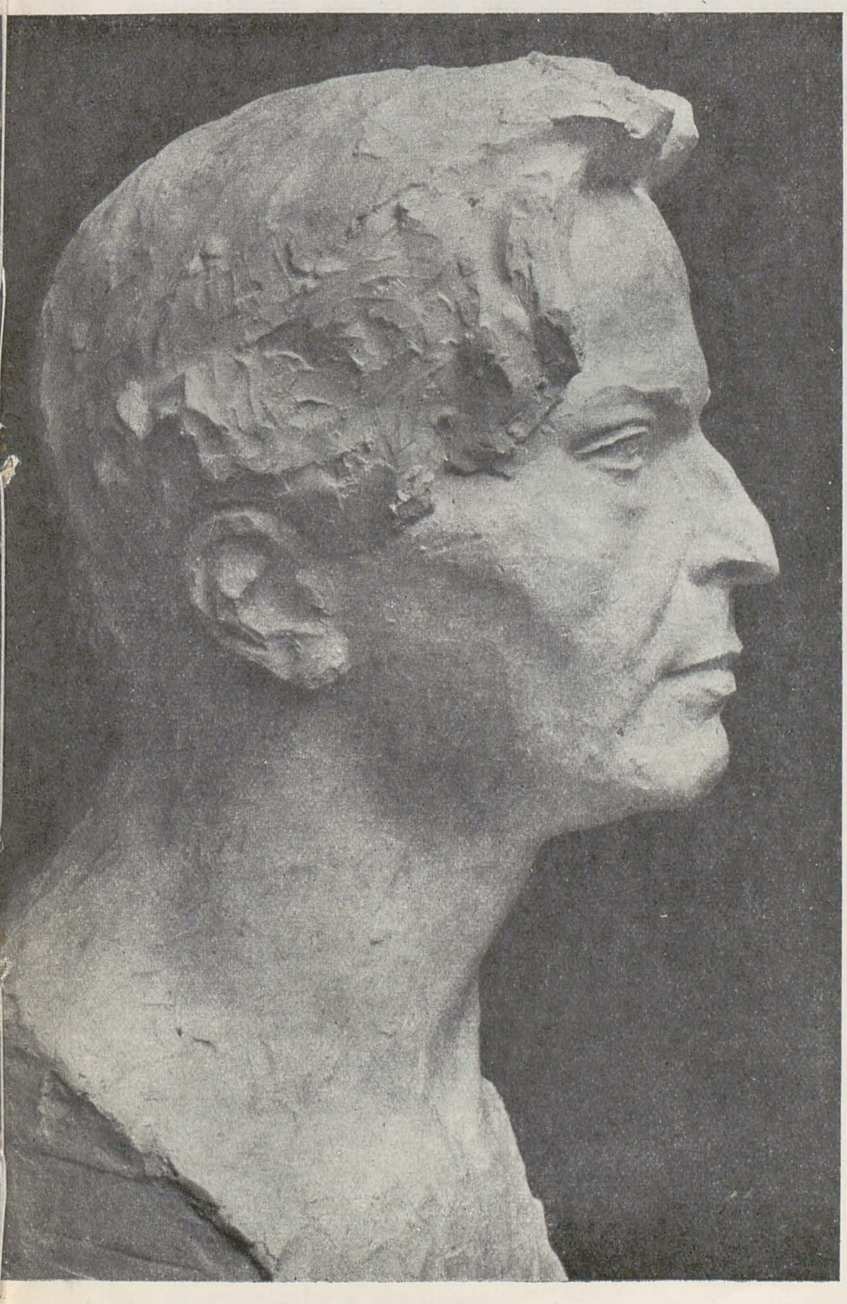
MIT ŞI REALITATE ÎN OPERA LUI JALEA

de MIRCEA DEAC

A căuta modul în care s-au formulat unitar eforturile creatoare ale unui artist, în care el a ajuns la o sinteză şi la un mod propriu de expresie de-a lungul a sute de opere realizate în condiţii ce adesea difereau de la o zi la alta, este sarcina oricărui iubitor de artă în faţa unei ample expoziţii retrospective, ca aceea a maestrului I. Jalea din sălile Dalles.

Integrîndu-l pe artist în făgaşul cultural al epocii, comparîndu-l cu ceilalţi creatori, contemporani mai vîrstnici ori mai tineri, cercetînd dincolo de învelişul exterior al operelor, intenţiuni, profunzimi şi forme de stil originale, iubitorul de artă descoperă esenţialul desprinzînd astfel trăsătura originală, nouă, a personalităţii artistului.

ION JALEA, Enescu — ghips



ION JALEA, Hercule doborînd Centaurul (copie), Grup monumental, marmură — Şos. Kiseleff

De aceea, parcurgînd sălile Dalles, adăpostul vremelnic al unora dintre cele mai reprezentative lucrări ale sculptorului I. Jalea, cauţi, în primul rînd, ceea ce reiese ca esenţial şi caracteristic în creaţia sa, în cele aproape 80 de opere prezente, neuitînd nici pe acelea care din diverse motive nu au putut fi înfăţişate publicului.

Opera sa este vastă: monumente statui şi compoziţii, monumente busturi, frize şi basoreliefuri, portrete şi statui de postament, compoziţii diverse, sculptură mică, medalii şi desene. În această varietate de creaţii ale sculptorului, facem distincţie între operele rezultate în urma unei comenzi de cele născute din preocupările intime ale artistului, izvorîte din dorinţa sa de a făuri un ciclu legat printr-o idee centrală unică. Fără să subestimăm lucrările de proporţii pe care le-a făcut pentru pieţele publice ca: *Monumentul Spiru Haret*, *Monumentul Infanteriei*, *Monumentul ostaşilor francezi căzuţi pe pămîntul Romîniei* sau *Monumentul Eroilor ceferişti* (împreună cu sculptorul C. Medrea), considerăm că celelalte lucrări, din care cea mai bună parte se găseşte expusă în sălile Dalles, sînt şi cele mai interesante, ele reuşind a defini pe artist şi personalitatea sa.

Concepţia operei sculptorului Ion Jalea izvorăşte dintr-un impuls larg uman şi dintr-un sentiment patriotic. Pe parcursul celor cincizeci de ani de activitate, el a fost preocupat să creeze o artă legată de popor, de specificitatea vieţii lui, pornind de la folclor, de la legende şi mituri de valabilitate larg umană, legate însă de realităţile prezentului. Cultivînd de la bun început tradiţia spirituală autentică a poporului, artistul a încercat, chiar şi în acestea, să surprindă sensurile sociale ale prezentului. In simbolica personajelor legendare se încheagă o viziune etică, general umană, dar cu nuanţe proprii poporului nostru. Chiar şi în lucrările inspirate din mitologia antică, mai ales grecească, (*Hercule doborînd Centaurul*, *Căutare în antic*, *Victoria*, *Lucifer*, *Centauresă)* sau în cele inspirate de personajele biblice: *(Remuşcare* «*Cain*», *Petru*, *Pavel*, *Ion*, *Luca*, *Pantelimon)* artistul aspiră la o etică generală, aprofundează un conţinut concret uman, legîndu-l de valorile umaniste înaintate. Şi în aceste lucrări inspirate de mituri şi legende, umanismul său adînc meditat oglindeşte eforturile creatoare ale omului, drumul spre progres. *Prometeu* prezintă năzuinţa omului spre progres (trebuie remarcat că artistul nu s-a oprit la imaginea banalizată a înlănţuirii eroului legendar ci la solicitudinea sa faţă de om, căruia vrea să-i dea « focul » înfruntînd astfel adversitatea zeilor). *Sf. Pantelimon* exprimă, de asemenea, o mare bogăţie sufletească. *Lucifer* într-o tratare romantică, demon cu aripi, simbolizează ideea răzvrătirii, a curajului, a luptei şi sacri-

ficiului. Temele mitologice clasice i-au permis artistului să pătrundă mai uşor, pe drumuri încercate şi de alţi artişti, în domeniul legendelor noastre. Clocotul pasional îmbinat cu efortul fizic, specific eroilor mitologici, apare măiestrit redat în imaginea unor eroi ai naraţiunilor populare romîneşti ca: *Sfarmă-Piatră, Strîmbă-Lemne, Briar călare pe un bivol gonind după o himeră* (după legenda fantastică a lui Vasile Alecsandri) etc. Majoritatea acestor ilustrări ale povestirilor populare, care lipsesc din expoziţie, se înscrie printre lucrările de început ale artistului — ale perioadei sale romantice, în măsură, ceea ce este important — să explice operele de mai tîrziu. Inspiraţia din folclorul romînesc amplifică, pe un drum personal, apropierea sa de real, de temele vieţii populare. Opera sculptorului I. Jalea ne face să înţelegem că poporul este marele focar de înţelepciune şi de inspiraţie.

Altorelieful *Dragoş-Vodă*, friza *Povestea neamului* făcută în 1940 pentru Pavilionul Romîniei la expoziţia din New York, basorelieful *1877*, relieful care are ca temă răscoala ţărănească din 1907, alături de lucrările inspirate de primul război mondial: *Cal căzut, Soldat pe front*, schiţele de front etc., au în majoritatea lor sensuri de legendă. Ele sintetizează pagini eroice din istoria poporului nostru. Tendinţa spre un specific naţional, este ilustrată însă cel mai pregnant în lucrările ce înfăţişează aspecte din munca oamenilor de la ţară: *Ţărancă, Fata cu dovleci, Lăptărese, Bivolar, Babe, La arat, Cap de cioban* (expuse în sălile Dalles), apoi *Semănătorii, Omul cu lopata, Prăşitoare, Ţăran la mazăre*, precum şi în *Minerul*, lucrare mai nouă. Forma, volumul, modelajul, ritmul, compoziţia operelor amintite — tind toate la exprimarea unei idei extrase din realitatea vieţii. Sculptorul se fereşte însă de o redare exactă, naturalistă. El reuşeşte să sugereze emoţional realitatea vie, să traducă plastic moravurile, ideile, aspectele epocii, adesea în imagini profund individualizate. Legendele populare au contribuit în mare măsură la dezvoltarea fanteziei sale, la crearea unui entuziasm şi patetism al ritmului formelor. *Oameni cu saci*, la care deşi te izbeşte construcţia compoziţiei, gîndită a scoate în relief ritmul ansamblului nu este însă o formă golită de conţinut: acelaşi ritm compoziţional pe care-l găsim amplificat în *Babele* şi *Lăptăresele*, constituie o interpretare realistă, de o inaltă ţinută artistică.

Trebuie să înţelegem arta maestrului Jalea nu numai ca o artă oferită privirii ci şi gîndirii noastre. În grupul celor trei lăptărese cu cobiliţe pe umeri, ce creează un ritm decorativ al formelor ovale (nu întîmplător a ales un grup de trei — întîlnit şi în *Oameni cu saci*) artistul generalizează şi reliefează puternic ceea ce caracterizează aceste femei, cu mişcări şi stări sufleteşti distincte. Există în arta sculptorului Jalea o organizare originală a compoziţiei, o anumită ordine şi măreţie precum şi o imaginaţie plastică. Vorbind despre opera sa trebuie să menţionăm claritatea întregului, fie că este vorba de o compoziţie sau un portret.

Pentru a exemplifica amintim din creaţia sculptorului o operă ce sintetizează, după părerea noastră într-o factură originală, căutarea sa permanentă de a trece de la mit la realitate. Această lucrare se intitulează: *Arcaş odihnind*. Canoanele sînt aici azvîrlite, procedeele vechi sînt înlăturate sau modificate. Avem în faţa noastră un om real, de o forţă spirituală prezentă, exprimînd calmul, siguranţa, voinţa, în sfîrşit, trăsături ce-l apropie de eroii legendari, contribuind la aceasta şi modul în care este conceput şi realizat compoziţional. Este aici ridicarea prezentului, a omului viu, pînă la sensul măreţiilor legendare. Artistul a ajuns la această unitate prin adevărata şi justa exprimare a însuşirilor umane în caracterele lor esenţiale, concentrate în unitatea şi marea simplitate a formei. Dramatică şi decorativă, statică şi totuşi plină de potenţial energetic, inspirată, într-un cuvînt, *Arcaş odihnind* este una din lucrările ce definesc personalitatea artistică remarcabilă a maestrului I. Jalea.

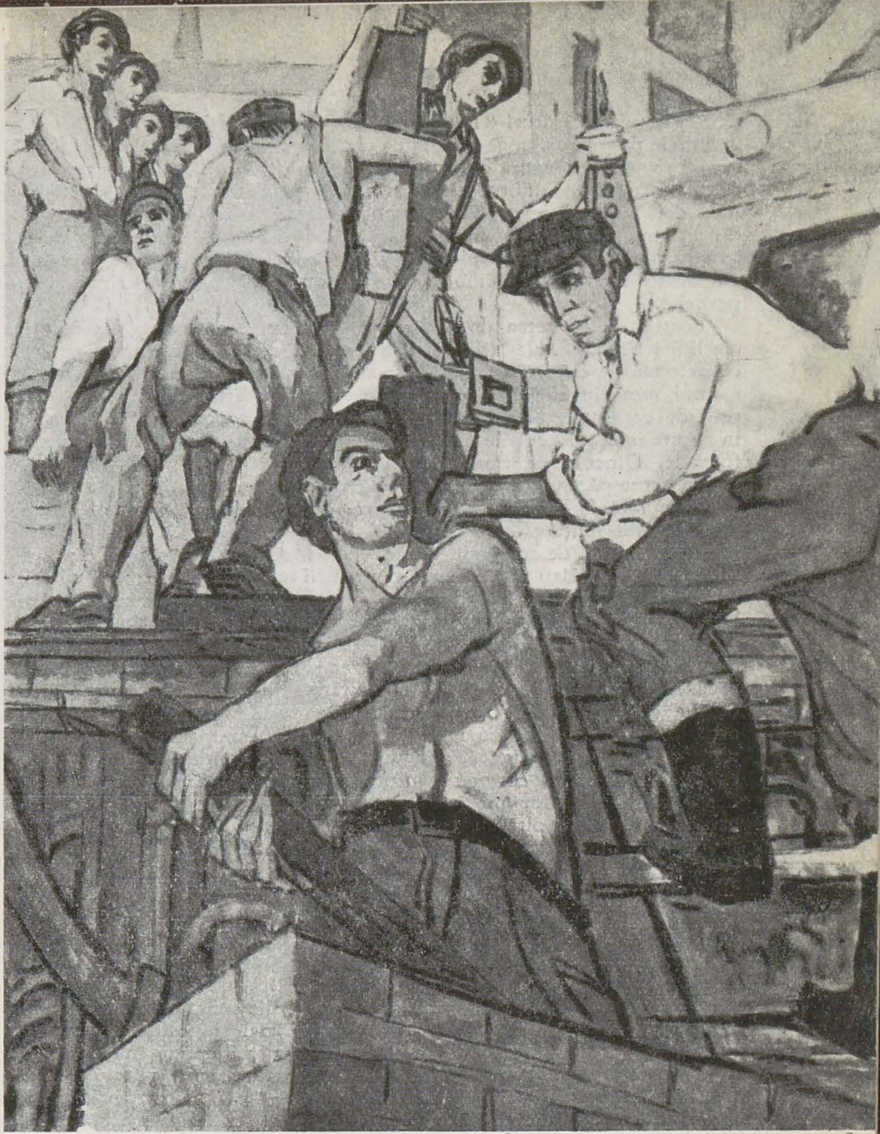
Aşa cum în compoziţiile amintite artistul pleacă de la mitologia clasică greacă şi de la legendele populare romîneşti, şi în portret el este preocupat de marile figuri ale istoriei culturii: Cervantes, Ceaikovski, pentru a ajunge la figurile luminoase ale culturii ţării noastre: M. Eminescu, I. L. Caragiale, Th. Aman, George Enescu, Liviu Rebreanu, Duiliu Zamfirescu, Gala Galaction, G. Storin, etc. Cu un repertoriu restrîns de gesturi, portretul se precizează datorită unui modelaj fin, discret în redarea valorii umane.

Cînd judecăm arta maestrului I. Jalea, se impune să ne bazăm pe acele elemente care sînt direct legate de subiectul artistului, şi anume, în primul rînd, pe temă, care fie istorică, fie de gen sau portret, este ridicată la sensuri de mit. Ca o sinteză de jumătate de veac a preocupării artistului, una din recentele sale lucrări, basorelieful *Împărat şi proletar*, ilustraţie a versului « Zdrobiţi orînduirea cea crudă şi nedreaptă » din poemul eminescian, este expresia, tematic vorbind, a marelui ideal al poporului, şi plastic, a tot cea ce este mai semnificativ în opera sa: specific naţional şi caracter popular.

În această expoziţie a bronzului cenuşiu, a ghipsului alb, în cadrul alb şi negru al desenelor, maestrul I. Jalea a arătat caracterul serios al muncii sale, povestea unor fragmente de viaţă, care împreună evocă patria în amploarea şi multitudinea aspectelor sale.

ION JALEA, Oameni cu saci — ghips

ION MINOIU —
Sonda tineretului,
ulei



GÎNDURI PENTRU EXPOZIŢIA TINERETULUI

de ION SĂLIŞTEANU *şi* VASILE DRĂGUŢ

Artele plastice din ţara noastră trec printr-un proces plin de frămîntări şi experienţe îndrăzneţe în tendinţa de a stabili, în spiritul metodei realismului socialist, sensuri mai adînci şi mai depline imagini artistice şi de a găsi formele cele mai potrivite pentru reprezentarea cît mai evocatoare, cît mai dinamică a vieţii şi epocii noastre.

Căutările pasionate legate de observarea oamenilor, a naturii, precum şi decantarea mijloacelor de expresie adecvate au dus la maturizarea mai multor soluţii şi viziuni plastice, epurîndu-le de înţelegerile superficiale şi strîmte, şi au dovedit bogăţia resurselor de realizare artistică ale metodei de creaţie realist socialiste. În procesul de închegare a unei arte noi, specifice epocii noastre, ultimele expoziţii de stat şi consfătuirea pe ţară a Uniunii Artiştilor Plastici au demonstrat că, alături de maeştrii artei, alături de personalităţile artistice bine conturate, tinerilor le revine un rol însemnat.

Lucrări valoroase, care dovedeau nu numai bogate resurse artistice, ci şi o îndelungă cugetare asupra problemelor interne ale imaginii plastice, au subliniat participarea tineretului creator la viaţa artistică, şi în acelaşi timp au indicat cu acuitate unele slăbiciuni care se cer îndepărtate cu urgenţă.

În acest sens, pornind de la o justă estimare a problemelor şi dificultăţilor proprii de creaţie, inerente vîrstei şi condiţiilor specifice de formare, tinerilor le este necesară o analiză atentă a orientărilor, a succeselor şi nereuşitelor lor, o analiză care să legitimeze resursele de valori şi energii artistice care reprezintă viitorul artei plastice romîneşti.

O asemenea analiză, prilej de verificare socială şi profesională, va avea loc toamna viitoare, în cursul lunii noiembrie, în cadrul unei expoziţii de arte plastice a tineretului.

Este ştiut că perioada de trecere de la studiul şcolar la creaţie, de la analiza cuminte, la sinteza imaginei artistice, — la opera de artă propriu zisă — ridică probleme şi dificultăţi specifice legate de stabilirea echilibrului între concepţiile social-morale, mijloacele de expresie şi temperamentul artistului şi reprezintă (cu rare excepţii) o epocă de dominare a influenţelor — bune sau rele — stabilite prin simpatie şi afinitate, de care artistul, conştient sau nu, e prins într-un lung proces de formare, de maturizare.

Ori această perioadă de cristalizare a personalităţii, care poate dura uneori foarte mult, e supusă greşelilor şi irosirii gratuite de energii artistice. Mai ales la cei foarte tineri se întîlnesc destul de des în expoziţii lucrări în care alături de calităţi, ce vădesc talente şi posibilităţi incontestabile, apar şi note de diletantism, care pot limita evoluţia artistului, provenite din insuficienta instrucţie plastică, din lacunele grave în cultura generală, din lipsa capacităţii de selecţie, de discernămînt. Întîlnim la unii tineri, cu mari posibilităţi de exprimare plastică, confuzii de concepţie — care ratează tema şi sugerează sensuri false. Întîlnim nesiguranţă, dibuiri din colţ în colţ — uneori penibile — în ceea ce priveşte mijloacele plastice şi acest lucru denotă lipsa acelei limpeziri interioare, fără de care nu se poate comunica nimic. Mai întîlnim lipsa de discernămînt între « a vrea » şi « a putea » şi astfel asistăm la prăbuşiri, sub greutatea unor teme a căror amplitudine depăşeşte posibilităţile; şi întîlnim artişti care fără să aibe tendinţa de a urmări ceva, împing la expoziţii, după sfaturi, lucrări asupra cărora nu sînt convinşi nici că sînt bune, nici că reuşesc să redea vreo intenţie oarecare.

Este adevărat că unii au găsit un drum al lor, că şi-au stabilit un echilibru interior şi o etică profesională, care îi feresc de meandre rătă-

citoare sau împuşcături « la noroc », dar foarte mulţi au nevoie de eforturi grele pentru a ajunge la deplina clarificare interioară, la acel simplu: « a şti ce vrei », singura cale către imaginea artistică simplă şi expresivă, care transmite conţinutul direct şi convingător.

Există la tinerii noştri o aversiune justificată, stîrnită de unele exemple din anii trecuţi, pentru lucrările şterse, fără urmă de îndrăzneală creatoare, inexpresive, fără simţire plastică, şi acest lucru îi păzeşte de pericolul alunecării spre naturalismul sec, spre un limbaj plastic perimat şi superficial.

Pentru că, în setea de a descoperi resursele expresive ale culorii, ale liniei sintetice, ale stilizării decorative, ale ritmului, care să extindă capacitatea de exprimare plastică a unui sens, a unui conţinut uman şi a unui mesagiu social, se poate rămîne la aceste satisfacţii tehnice — uitînd de credinţele şi simţirea pe care artistul trebuie să le sădească în fiecare operă. Lucrările devin astfel reci, arogante, goale, într-un cuvînt formale. Dincolo de imagine, nu e nimic.

În acest păcat, pot cădea deopotrivă cei ce ostentativ vor să ia « o poziţie » faţă de lucrurile « ca la carte », faţă de foto- impresiile cromatice — şi diferenţa e doar de formă, lupta se dă pe ce « apare », lucrările fiind vidate de conţinut, acelaşi păcat săvîrşindu-l cei ce, din lipsă de orientare, preiau de la maeştrii picturii şi sculpturii universale, în mod neselectiv procedee şi reţete al căror rost nu reuşesc să-l înţeleagă, aşezînd modelul « à la manière » de Cézanne, Renoir ori Degas, alegînd motive à la Utrillo ori Pissaro, căutînd şi compunînd teme ce amintesc de Gauguin, Toulouse-Lautrec şi aşa mai departe. S-a pierdut prea adeseori din vedere că originalitatea nu este o calitate care se obţine « cu orice preţ », şi că imitarea papagalicească a unor procedee artistice — oricît de mare le-ar fi prestigiul nu înseamnă nici cultură, nici originalitate plastică, singurul epitet corespunzător fiind cel de epigonism. Pentru că una e a prelua în mod creator experienţa şi descoperirile marilor maeştri ai artei clasice şi moderne şi alta a arbora o faţadă spoită cu tot soiul de reţete corespunzătoare problematicii unor timpuri pe care evoluţia artistică şi socială le-a depăşit.

O anumită inerţie plastică a făcut ca după 14 ani de la data marilor transformări sociale din ţara noastră, să ne surprindem aplecaţi spre un pitoresc al bărcilor cu pînze, al morilor de vînt, al cocioabelor dărăpănate, al cîrciumioarelor, însfîrşit spre un « frumos » pe care ni l-au relevat artişti de altă dată. O concepţie estetică, cu centrul de greutate undeva în trecut, denunţă lucrări din expoziţiile cele mai recente.

Pe de altă parte, temele cu caracter social şi politic — care s-au îmbogăţit vertiginos după 23 August — au fost ilustrate în compoziţii enorme cu subiecte actuale, cate ţinteau chiar undeva în viitor, dar care utilizau uneori mijloace depăşite, obosite — deci neconvingătoare — ignorînd tot ce a dobîndit arta plastică de o sută de ani încoace. E vorba aici de o ruptură nu între tematică şi contemporaneitate, ci între tematică şi mijloace — între ce vrea să spună şi cum ştie să spună artistul — între ceea ce ştie despre viaţă şi ceea ce ştie despre arta în zilele noastre. Şi mai este ceva: o insuficientă pregătire teoretică, adeseori o vinovată fugă de această pregătire, ocazionează confuzii grave, ca de exemplu confundarea subiectului cu conţinutul. Artişti cu experienţă, dar mai ales tinerii, naufragiază în tentativele de reprezentare a realităţilor noi tocmai pentru că sărăcesc conţinutul lucrărilor prin reducerea lui la descrierea exterioară a unui aspect, ales de foarte multe ori cu superficialitate.

S-a uitat prea adeseori că o artă originală, modernă, vie, este o o artă cu rădăcini adînci crescute din realitate, o artă izvorîtă din nevoia de frumos a oamenilor, făurită pentru oameni, pentru viaţa lor, pentru progresul acestei vieţi. S-a uitat că adevăratul artist este artistul cetăţean, luptător pentru idealurile societăţii progresiste din vremea sa şi că originalitatea artei sale este rezultatul unor bogate experienţe de viaţă, maturate de un serios şi îndelung studiu artistic.

Tineretul creator e animat astăzi de o dorinţă arzătoare de iscodire, de descoperire a legilor, a căilor ce duc la îmbogăţirea mijloacelor de expresie. Cei mai mulţi şovăie încă şi — la vîrsta limită a expozanţilor — e greu să se vorbească de o cristalizare deplină a personalităţii lor artistice. Dar ceea ce este important pentru noi, e convingerea generală că arta realist socialistă, specifică vremii şi societăţii noastre, are nevoie de innoitori care să ridice la emoţionant, la expresivitatea puternică şi convingătoare, compoziţia tematică, operele cu caracter contemporan, mesaje de luptă pentru cele mai nobile idealuri ale omului eliberat de exploatare.

Aceasta este concluzia impusă de expoziţiile regionale şi interregionale de anul trecut, pentru că, dacă am văzut lucruri rostite clar, conţinînd convingeri sociale şi artistice precise, spuse cu gravitate sau subtil şi rafinat, cu mijloace plurale în tendinţa de apropiere de ceea ce se se cheamă pictură, sculptură şi grafică, în ce au aceste arte mai caracteristic şi expresiv, dacă am asistat la tentative îndrăzneţe spre monumental şi decorativ, spre nuanţare, spre sens şi căutări ale unităţii de stil, dacă s-a remarcat că omul şi viaţa sînt preocupările principale ale artiştilor, nu putem să nu subliniem — un lucru unanim afirmat — că toate aceste succese nu reprezintă totuşi o soluţie deplină pe drumul artei contemporane în spiritul metodei realist socialiste, şi de multe ori nici măcar o soluţie satisfăcătoare propriilor intenţii ale artistului.

Marii maeştri ai artei universale şi romîneşti, în a căror dragoste a crescut generaţia noastră, maeştri de astăzi, cu care ne mîndrim că sîntem contemporani, ne-au fost şi ne sînt călăuze şi puncte de sprijin sigure. Dar a le pricepe opera, a înţelege semnificaţia şi evoluţia mijloacelor de expresie, frumuseţea soluţiilor plastice, echilibrul şi bunul gust, mesajul înălţător uman pe care ni-l transmit, nu este suficient. Pentru că ceea ce este mai important, ceea ce nu trebuie uitat niciodată, este că fiecare pas, fiecare efort artistic care a dus la operele ce ne alimentează setea de frumos plastic şi a căror veridicitate ne obsedează pînă într-atît încît spunem: « Uite ce peisaj frumos — parcă e un Andreescu »; « uite ce colţ senin şi cald — parcă e din Pallady »; « ţăranul acela parcă e pictat de Ressu »; « iată o figură ca din Goya » — fiecare reuşită, spuneam, pe drumul artei superioare, a însemnat o luptă tenace, aprigă, — luptă în care mulţi artişti au căzut — cu ignoranţa, cu concepţiile înapoiate despre lume şi artă, cu vechiul, cu depăşitul. Şi această luptă încordată dusă uneori timid şi solitar, alte ori îndrăzneţ, alături de cei mulţi, de pe poziţia militantului conştient de ascuţişul artei sale, ne-a dat operele ce ne dezvăluie liniştit, de pe pereţii muzeelor, marile adevăruri despre viaţă şi om, despre nebănuitele lui resurse morale, mesajele pline de răspundere pe care tineretul de astăzi trebuie să le poarte mai departe, punîndu-le de acord cu vremea şi mijloacele artistice specifice secolului nostru.

Trăim o epocă mare, de procese şi transformări radicale, epocă în care geniul uman ne relevă capacităţi nebănuite.

Aurel Vlaicu, dacă ar putea trăi încă, ar asista împreună cu noi la uluitorul progres tehnic în toate domeniile — de la minunile semiconductorilor, la experienţele pentru fuziunea la rece a atomilor de hidrogen, de la creierii electronici la automatizările totale şi radio-telescoape, de la ciclotroanele gigantice la marele sputnik care aureolează pămîntul — descoperiri şi realizări sinonime pentru omenire cu acelea ale focului şi roatei. Transformări le naturii la scara modificărilor geografice şi extraordinarul proces social de răsturnare a claselor exploatatoare, început în acest secol, toate acestea au adus şi aduc modificări importante în gîndire şi comportament, în morală şi estetică.

Aceste modificări, care fac de fapt elementul caracteristic al epocii noastre socialiste, solicită pe artist să găsească mijloacele de expresie adecvate pentru realizarea acelor opere care să contribuie pe plan artistic la efortul întregului popor pentru înfăptuirea înaltelor comandamente ale zilelor noastre.

Contînd pe căutările pline de sete şi de sinceritate ale tineretului, pe soluţiile pe care acesta încearcă să le dea compoziţiei tematice cu înalt conţinut social, create de pe o poziţie militantă şi partinică, pe îndrăzneaţa pornire înnoitoare din plastica noastră — hrănită de spiritul marilor împliniri ale artei romîneşti din trecut — comitetul U.T.M. al Uniunii Artiştilor Plastici a iniţiat organizarea unei expoziţii, prima de acest fel, care se va deschide în cursul lunii noiembrie, şi în care vor putea expune toţi tinerii artişti din întreaga ţară, care n-au împlinit vîrsta de 35 ani.

Pusă sub semnul sărbătoririi a 15 ani de la eliberare, expoziţia va avea un caracter jubiliar, care reclamă din partea participanţilor abordarea unor anumite teme. E limpede că în aceste condiţii expoziţia va obliga la o atitudine precisă faţă de contemporaneitate, faţă de întregul proces social al ţării noastre, cei 15 ani de la eliberare reprezentînd cadrul larg care asigură o mare bogăţie filonului tematic.

Această manifestare va fi, aşa dar, un prilej de verificare ideologică şi profesională, va fi un prilej de cunoaştere şi apropiere reciprocă a tineretului artistic din ţară şi va permite aderarea făţişă a tineretului la marea acţiune de luptă comună pentru construirea socialismului. Expoziţia va trebui să împlinească încrederea pe care poporul nostru a pus-o în oamenii ce făuresc o artă nouă şi va trebui să arate că tineretul surprinde cu ascuţime şi îndrăzneală aspectele cele mai esenţiale ale epocii, oglindindu-le în imagini artistice.

O fire cercetătoare, un artist sensibil care pătrunde nuanţele fine ale fenomenelor, poate să exprime potrivit temperamentului său — în imagini delicate, calde şi subtile — aceleaşi adevăruri, aceleaşi convingeri ca şi cel ce se exprimă pasional, viguros, răspicat sau chiar cu duritate. Pentru aceasta e nevoie însă de o încredere puternică în menirea artei de a comunica idei, de a exprima atitudini puse în slujba unui scop.

Realismul socialist, presupune o oglindire a realităţilor specifice epocii, de pe o poziţie partinică sinceră. Se înţelege că intervenţia, precipitarea din afară a acestui proces de oglindire, e dăunătoare şi duce — aşa cum avem exemple destule — la conformisme deplorabile, la imagini neartistice şi penibile prin goliciunea de convingeri. Trebuie dusă o luptă aprigă cu gustul viciat, cu ignoranţa, cu inumanul, cu vechiul, ajuns balast în evoluţia socială şi artistică, cu tot ceea ce contravine concepţiei socialiste despre lume. În acest sens orice afirmare a convingerilor înaintate despre viaţă şi artă pe plan artistic, legitimează o atitudine de luptător.

Numai printr-o poziţie fermă de artişti cetăţeni, ce cuprind în universul lor plastic realităţile vii ale epocii, se poate ajunge cu adevărat la o exprimare modernă şi emoţionantă totodată, care să găsească un răsunet larg în mijlocul celor ce susţin prin muncă neobosită arta de care are nevoie poporul nostru.

În această expoziţie se pune deci problema unei atitudini ferme faţă de ceea ce se petrece în jurul nostru şi nu poate fi în nici un caz acceptată o constatare care să se rezume la: « cum au putut aceşti tineri, formaţi plastic în întregime în anii de după eliberare, să uite cu desăvîrşire epoca pe care o trăiesc? ». Este limpede că o analiză cît de atentă a peisajelor şi naturilor moarte, chiar excelente ca picturalitate, nu poate constitui un răspuns serios la o astfel de întrebare.

Făcînd aceste precizări, nu trebuie să scăpăm din vedere pericolul conformismului, al pînzelor şi lucrărilor ad-hoc, făcute special pentru comisie, a lucrărilor concepute ca marfă, obicei jalnic care denotă golire de simţire proprie, lipsă de ataşament pentru lupta oamenilor muncii.

GABRIELA ADOC-MANOLE, Pescar din deltă — ghips

Mercantilismul, idealul meschin şi egoist, întîlnit din nenorocire frecvent, este dăunător şi ruşinos oriunde s-ar afla. În artă însă, e catastrofal!

Deci, să nu se uite că, pentru ca o operă să fie valoroasă trebuie să existe o îngemănare armonioasă între conţinutul ei şi forma plastică. Varietatea şi adîncimea artistică este condiţionată în primul rînd de bogăţia şi pluralitatea modului de recepţionare a conţinutului epocii noastre, care devine astfel sursa tuturor reuşitelor în artă. Bogăţia şi varietatea conţinutului presupun nu numai abordarea unei teme actuale, ci şi înţelegerea, cunoaşterea profundă a vieţii, ataşamentul sincer la efortul comun pentru îmbunătăţirea ei. Nu este totul să ştii să pictezi, important este *ce* şi *pentru cine* pictezi, şi aceasta obligă pe artist la fermitate în poziţii, la desăvîrşirea mijloacelor sale de exprimare.

Adaptaţii fără convingeri, cei ce aleg o temă răsunătoare pentru a o picta apoi cu mijloace de împrumut, vor fi cu timpul depăşiţi de luptătorii adevăraţi, artiştii modeşti şi tenaci, care caută soluţii serioase închinate expresivităţii artei şi menirii ei.

În acest sens, expoziţia din toamnă va fi un examen sever la care nu se va putea trişa şi nu se va trece prin formule şi credinţe artistice papagaliceşti. Marea exigenţă a juriului de selecţie poate fi o măsură de prevenire. Dar principala misiune revine însă primului juriu: acela al propriilor conştiinţe, — « înaltă instanţă » ce trebuie de pe acum pregătită.

Departamentul Culturii şi Uniunea Artiştilor Plastici, pe baza îndrumărilor date de Partid, au sprijinit şi sprijină din toate puterile apropierea artiştilor de viaţă, de oameni, de locurile de muncă, de natură, de ceea ce se cheamă cunoaştere sau documentare.

În timpul verii, pe parcursul lucrului, se organizează în măsura posibilităţilor legături între artişti, vizite cu caracter profesional, care să favorizeze comunitatea de ţeluri şi să ajute la cristalizarea unui nucleu puternic: *unitar* în înţelegerea misiunii sociale a artei şi *divers* ca mijloace de construire a imaginii artistice, diversitate întemeiată pe cele mai intime, mai personale experienţe plastice, în marea luptă pentru expresivitate, pentru simplificarea esenţială.

În toamnă, tineretul creator — această mînă bogată de talente şi energii artistice — va avea prilejul să se dovedească slujitor al frumosului, al tradiţiei artei romîneşti, al nobilelor convingeri social artistice din epoca noastră.

Acolo unde există omenescul cel mai vibrant şi mai profund, unde există binele, dar şi răul — pe care cei mulţi nu reuşesc încă să-l vadă — acolo să fie sufletul înţelegător al artistului, dar şi ochiul său iscoditor pentru a sublinia, a pune în valoare realitatea.

Dorim ca expoziţia din toamnă să aibă ca notă dominantă echilibrul şi unitatea nedezminţită dintre omul nou crescut de societatea socialistă şi artist, dintre etic şi estetic, dintre îndrăzneala tinerească şi probitatea profesională.

Prin ţinuta sa cetăţenească, această manifestare trebuie să fie un omagiu şi un răspuns la tot ce s-a înfăptuit bun în ţara noastră, pentru om şi pacea oamenilor, în aceşti 15 ani de la eliberare.

Ion Sălişteanu, Vasile Drăguţ

IOSIF ISER

de PETRU COMARNESCU

Cînd am scris această cronică a expozițiilor din luna martie, Iser era încă în viață. L-am văzut cu chipul său plin de lumină și bunătate, încă viguros și dornic de lucru, printre tablourile expuse în cele trei încăperi ale Galeriilor N. Cristea. Te întîmpina bucuros și amabil ca totdeauna, surîzînd prietenește cînd îi mărturiseai simțămintele și gîndurile pe care ți le trezeau, cu prelung ecou, operele sale. Înregistrată ca o expoziție a unui artist în viață, cînd am scris cronica, așa o lăsăm și acum, neavînd nimic de schimbat din rîndurile ce urmează. Murind la patru săptămîni după închiderea expoziției, care nici el, nici noi nu bănuiam că va fi ultima, Iser continuă a rămîne viu în gîndurile și prețuirea noastră, iar cele ce urmează arată că în cazul său moartea nu cere să se schimbe nimic din tonul sau expresia adevărului evident.

Dacă primăvara a întîrziat să înfrumusețeze în martie priveliștile naturii, lăsîndu-le încă golașe și mohorîte, în schimb artiștii noștri au adus strălucire și bogăție de expresii în expozițiile bucureștene. Mai cu seamă Iser, Gheza Vida și Vasile Kazar ne-au dăruit viziuni noi și interpretări deosebit de interesante.

La vîrsta de șaptezeci și șapte de ani, artistul poporului, Iser a prezentat în sala Nicolae Cristea nu mai puțin de 115 desene, pasteluri și guașe, dintre care 80 sînt rodul activității din ultimii doi ani. Contribuția lui Iser la progresul graficii și picturii noastre este bine cunoscută, ca și viziunea satirică a desenelor sale, cu care s-a și impus în deceniul ce a precedat primul război mondial. Totuși, ar mai fi multe de studiat și scos în evidență din bogata sa activitate. De pildă, nu s-a accentuat pînă acum caracterul decorativ al compozițiilor, așa de solid construite și cu figurile aproape sculptural reliefate, din anumite perioade ale creației sale, atît în desen cît și în pictură.

Realismul lui Iser s-a bizuit totdeauna pe un desen viguros și admirabil compus, deci pe construcție și compoziție. Aceasta s-a învederat de la primele desene satirice cu personaje potențate prin contururi viguros accentuate și simplificate, cu acele linii groase, însoțite uneori de umbre și prin trăsăturile rezumative ale chipurilor și gesturilor, atît de grăitoare. Desenele publicate prin reviste, unele adunate în acel volum « 50 Figuri contemporane », tipărit în 1913, au adus o viziune grafică nouă și o uimitoare forță constructivă, făcînd din Iser cel mai de seamă portretist din grafica noastră, neîntrecut în desenul sintetic nici pînă astăzi. Numai Lascăr Vorel, cu o activitate din nefericire mai restrînsă, îi poate fi alăturat, cînd este vorba de potențarea expresionistă a trăsăturilor morale ale unui personaj, de răscolirea vieții lăuntrice a oamenilor, de darul de a construi prin simplificare și stilizare, dînd liniei virtuți constructive nemaiîntîlnite în grafica noastră.

Mai tîrziu, după primul război mondial, Iser și-a făcut mai mlădioasă linia, alternînd, după necesitate, formele ascuțite și unghiulare cu altele mai unduioase sau circulare, și cîștigînd de asemenea în darul de a sugera mai viu structura trupurilor, carnația și fluiditatea. Desenele cu tătari și tătăroaice, unele construite tot sculptural, dar altele din ce în ce mai pictural, rămîn mari realizări artistice în plastica noastră. Această îmbogățire a viziunii artistice și a mijloacelor de expresie i-au îngăduit să dea la iveală marea compoziție în ulei *Familie de tătari*, una din capodoperele picturii noastre decorative, îndeletnicire din nefericire necontinuată nici de autor, nici de alți pictori, care ar avea de învățat din ea cum realismul poate fi potențat și decorativ, printr-o construcție viguroasă, din care nu lipsește însă o materialitate mai fluidă a

IOSIF ISER, Țărancă cu marama — desen colorat

IOSIF ISER, Autoportret — ulei

IOSIF ISER, Groaza — desen colorat

corpurilor, cuprinse în contururi accentuate și riguros corelate. Ca și unele lucrări de Ressu *(Odihnă pe cîmp, Muncitori în repaus)*, de Șirato *(Intoarcerea de la tîrg, Vînzătoarea de covoare)* sau de Cecilia Cuțescu Storck, Ștefan Dimitrescu și I. Theodorescu-Sion — *Familie de tătari* a lui Iser a deschis căile unei arte realiste, potențată spre monumental și decorativ, din care s-ar putea inspira și chiar închega noua pictură murală a vremii noastre, cel puțin cît din pictura cu virtuți decorative a lui Dimitrie Ghiață, ca să nu stăruim asupra virtuților decorative din unele compoziții sau portrete de Luchian ca *Safta Florăreasa* și *Lăutul* — ce au legătură ca viziune și tehnică, deși una este din 1895 și alta din 1912 — sau ca *Împărțitul Porumbului.*

Este interesant de observat că, spre deosebire de D. Ghiață, ceilalți artiști numiți au folosit în compozițiile lor decorative cele mai evoluate mijloace artistice urmînd lecția lui Grigorescu, care și-a însușit cea mai înaintată tehnică din vremea sa și a contopit-o într-o foarte savantă sinteză personală pentru a exprima specificitatea lumii de la noi. De aceea, compozițiile lor decorative au o viață mai articulată și expresii mult mai adînci și mai semnificative, precum și măreția necesară. Fără a căuta să micșorăm cîtuși de puțin semnificația și valoarea viziunii, uneori atît de vibrantă liric și atît de consecventă datelor ei totuși primitiviste, a maestrului D. Ghiață, amintim toate acestea pentru a arăta că încercările decorative din arta noastră sînt mult mai bogate și au folosit variate stiluri și căi de expresie. Iser este unul dintre artiștii viguros realiști care au înțeles și redat într-un stil propriu foarte adecvat specificitatea diferitelor medii de la noi, de la mediul tătăresc din Dobrogea la mediul săliștean, proiectat prin cîteva figuri de țărani, care au într-adevăr specificitate națională, cum are și acel *Tîrg de la Iași* în guașă.

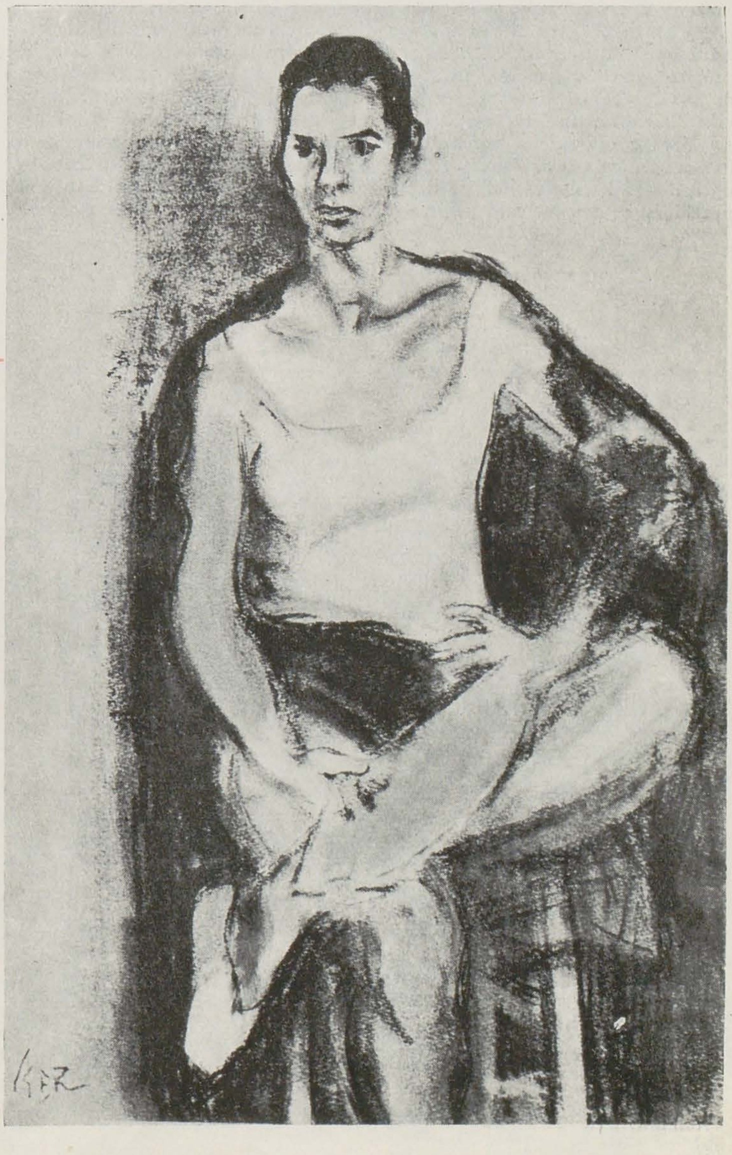
Este instructiv a urmări și în recentele lucrări ale pictorului cum el își mlădiază tehnica, mai precis linia cărbunelui sau a creioanelor de pastel, în funcție de caracterul personajelor sau al priveliștilor. Altfel tratează în desene, pasteluri și guașe țărăncile; altfel balerinele; altfel odaliscele, făcînd parcă studii asupra încordării și destinderii ființelor care duc o viață mai aspră și activă, sau, dimpotrivă, mai inactivă și mai voluptoasă. Construcția figurilor variază, cum este și firesc, după caracterul personajelor și îndeletnicirea lor specifică, iar coloritul accentuează și mai puternic mediul în care ele viețuiesc.

Dacă, uneori, țărăncile apar în culori mai stridente, folosindu-se roșul și negrul, cu diferite nuanțe intermediare, alteori tot țărăncile apar într-un colorit mai armonios, ca acea *Țărancă cu maramă*, în a cărei portretizare predomină albul și negrul, fin nuanțate și cu o expresie foarte caracteristică. *Dumitra, Florea, Spoială cu nevasta* sau cele *Două țărănci* sînt tipuri de oameni din popor, lucrate în pastel și cărbune, în care artistul adîncește admirabil psihologia individuală, iar cu vechea lui măiestrie o potențează prin trăsături și atitudini caracteristice. Cînd este vorba de oamenii din popor, Iser pune accentul pe expresia chipului, adesea înăsprit și călit de muncă, pe atitudinile energice și pe detaliile portului, pe cînd atunci cînd aduce balerine și balerini studiul se concentrează asupra mlădioșeniei trupului, asupra articulațiilor îndelung exercitate, asupra grației și expresivității diferențiate datorită meseriei.

Mereu preocupat de construcție și de compoziție pentru a reda adevărul psihologic și trupesc, Iser ne arată o serie de balerine înaintea spectacolului, unele pregătindu-se pentru a intra în « atmosfera » baletului respectiv, gînditoare, visătoare, stăpînite de un gînd sau o aspirație, care poate fi și din viață, și din artă. Pe cît de mlădioase sînt liniile fine și pline de viață ale contururilor sau suprafețele interioare, care sugerează căldura carnației, pe atît de spiritualizate sînt chipurile, ca în lucrările *Balerină* sau *Gimnastă,* surprinse în momente de repaus. În asemenea lucrări grafica lui Iser ajunge la mari expresii de adevăr psihologic și la forme deosebit de articulate și vii. Uneori, ca în portretul unui balerin, pictorul trece la un caricatural goyesc, accentuînd expresionismul chipului. Dramatismul apare și în *Groaza* sau în *Dumitra, văduva,* portretizări ale unor adînci stări sufletești.

Este o încintare să poți urmări virtuțile expresive ale liniei și culorii lui Iser, care, după o activitate de cincizeci și patru de ani, nu numai că nu și-a dezmințit marile însușiri dar în unele lucrări noi le-a potențat și adîncit.

IOSIF ISER, Gimnastă — desen colorat



DOI ARTIŞTI CETĂŢENI

KAZAR şi VIDA

Pe cei doi artişti care au expus împreună la Galeriile Fondului Plastic de pe bulevardul G-ral Magheru — graficianul Vasile Kazar şi sculptorul în lemn Gheza Vida — îi leagă o seamă de experienţe şi năzuinţi ce le au în comun. Amîndoi sînt de obîrşie maramureşană, au trăit pe aceleaşi meleaguri legate de Baia Mare, au participat la viaţa şi lupta poporului muncitor, cunoscînd îndeaproape felul de a lucra şi obiceiurile specifice minerilor, precum şi ţăranilor, care, în marea lor majoritate, se îndeletniceau cu tăierea şi prelucrarea lemnului. Vechi luptători pentru cauza proletariatului, ei s-au afirmat începînd din deceniul 1930—1940 ca cetăţeni luminaţi şi artişti combativi, Gheza Vida luptînd şi în Spania. Ţinuturile acelea cu păduri şi mine, cu munţi şi dealuri din nordul ţării, cu o natură mai aspră, în care piatra şi lemnul par a fi simbolul, iar pentru om tăria şi austeritatea, se oglindesc nu numai ca motive şi surse de inspiraţie în opera lor, dar ele le călăuzesc însăşi viziunea artistică, modalităţile de construcţie ale formelor, procedeele tehnice.

Graficianul **VASILE KAZAR** a expus douăzeci de desene în tuş şi o linogravură, unele lucrate în 1946, altele în ultimii doi ani. Şi unele, şi altele vădesc o viziune lirică, inspirată de specificul locului şi de prefacerile sociale. Din viaţa cotidiană, cu lucrurile ei mărunte şi cu faptele mai însemnate, se inspiră artistul, filtrînd şi potenţînd totul prin spiritul şi imaginaţia sa. Partea de interpretare, ca în toate operele de artă, este cea mai însemnată, artistul alegînd din fenomenele realităţii pe acelea care au un mai adînc răsunet în sufletul său, construindu-le după legile genului respectiv şi cu variaţiunile cerute atît de sufletul artistului cît şi de motivul ales din realitate. Impresionat uneori de simplele acte ale vieţii, de tunsul unor oi, de prezenţa unui ţăran la stăvilarul morii, de pregătirile unui flăcău care trebuie să apară mai îngrijit duminеca la horă, sau de odihna şi somnul unor ciobani, de lîngă care nu lipsesc animalele, trecînd la momente mai grave, ca ajunul unei înmormîntări sau ca bocirea mortului, făcută de două femei în bătătura ogrăzii sau la altele mai cu haz, cînd cei care au participat la hramul mînăstirii se desfată cam păgîn — Vasile Kazar redă asemenea momente

VASILE KAZAR, De hramul mănăstirii — desen în tuş

VASILE KAZAR. Tunsul oii — desen în tuş

de viaţă şi obiceiuri cu un fior liric, ridicîndu-le la o semnificaţie mai adîncă decît aparenţa lor de fapte diverse. De aceea, el nu se rezumă la o schiţă fugitivă, ci le compune în viziuni potenţate de dragostea lui pentru oameni, analizate de pătrunderea sa psihologică şi, cînd este cazul, interpretate cu umorul necesar. Îndărătul imaginilor sale sintetice, în care proporţiile şi îmbinarea planurilor şi figurilor, elementele peisagistice sau de natură moartă, sînt accentuate după însemnătatea lor spirituală, există plinul realităţii, tălmăcit de sufletul şi darul de observaţie al artistului. Oamenii aceia aspri şi tari, adînc încercaţi de viaţă, nu apar mai buni decît sînt, nici feriţi de anumite instincte şi cruzimi, durităţi şi inconsecvenţe (în *Tunsul oii* este nu numai ceva cu haz, dar şi zbaterea animalului, intrat în panică şi o oarecare cruzime în gestul celor ce-l tund, iar în *Hramul mînăstirii* evlavia pelerinilor capătă un caracter dionisiac).

Alte imagini în tuş evocă momente din distrugerile şi crimele pricinuite de fascism şi de război *(Pe aici au trecut naziştii* şi *Orăşelul după război)*, altele ca *Sfîrşitul conacelor* sau *Începutul noului* sugerează prefacerile din anii puterii populare şi pe oamenii care acum muncesc în alte condiţii şi cu alt imbold.

În toate imaginile lui Kazar, omul este în centrul viziunii, proiectat de obicei în primul plan sau accentuat ca proporţii şi cu trăsături puternice pentru a predomina asupra peisajului. Formele umane sînt construite din linii mai groase sau mai subţiri, care uneori le conferă relief, alteori le lasă aproape bidimensionale, dar mai totdeauna apăsîndu-se asupra expresiei chipului, asupra atitudinilor şi comportării caracteristice. Artistul se interesează mai puţin de problemele luminii şi ale distanţelor în spaţiu, la el viziunea fiind expresionistă, deci bazată pe accentuarea sau potenţarea valorilor şi semnificaţiilor sufleteşti, mai precis lirice. În unele imagini compoziţia este simultaneistă, prin juxtapuneri sau etajări de elemente umane şi peisagistice, în altele peisajul sau elementele de natură moartă sînt doar indicate simbolic, dar în

toate adevărul psihologic şi ideea-motiv sînt prezente în adînca lor semnificaţie realistă. De pildă, în *Călătorie* vedem în primul plan partea dindărăt a unui camion, pe care şade o ţărancă, ce-şi încalţă un picior, în timp ce celălalt picior este gol, sugerînd că s-a urcat după munca pe ogoare. Pictorul precizează pînă şi numărul camionului, peste care apare forma tălpii piciorului, întărit de muncă. Două stoguri de fîn în fund, la stînga, şi cîteva flori ale soarelui în primul plan, dreapta, sugerează caracterul locului străbătut de autocamion.

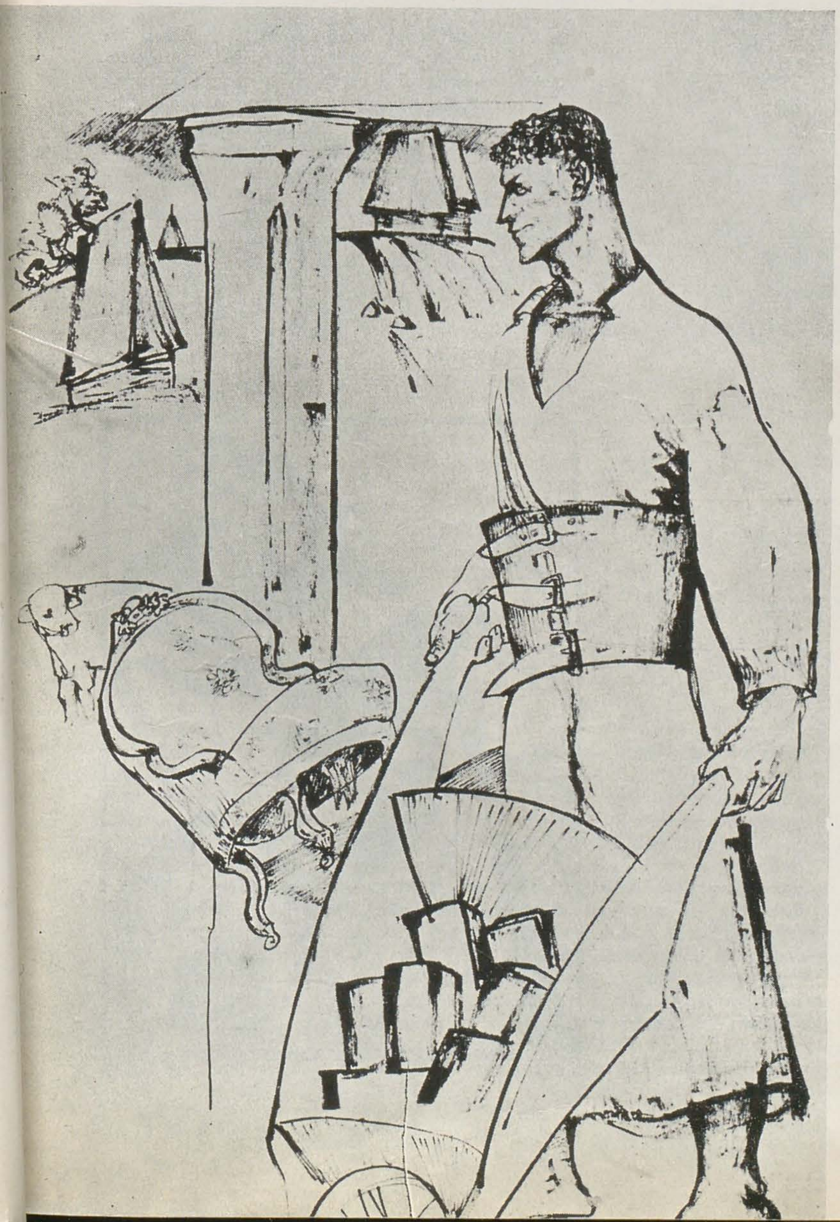
Astfel linia închisă sau, dimpotrivă, mai destinsă şi mai fluctuantă creează forme şi sugerează planuri în funcţie de ideea şi sentimentul artistului, de conţinutul pe care vrea să-l exprime, potenţîndu-l. Grafica lui Kazar este prin excelenţă compoziţională, imaginea este construită şi compusă cu accentele cerute de lirismul său şi fiind astfel nu trebuie să ne mire că imaginile sale au şi un plăcut aspect decorativ, o cuprindere sintetică, simplificată, subtilă, din care nu lipsesc ritmul şi simetria, reliefarea omului şi sugerarea mediului. Imaginile sale nu au o mişcare manifestă, dar prin acţiunile, gesturile şi atitudinile personajelor ea este sugerată destul de viu, dar mai sugestivă încă este psihologia personajelor în cadrul social şi fizic.

I-am putea obiecta însă faptul că imaginile acestea nu sînt de cele mai multe ori îndeajuns de distincte, ceea ce le răpeşte din pregnanţă şi comunicabilitate. Şi Kazar foloseşte varietatea liniilor, unele fin trasate, altele groase şi apăsate, dar, spre deosebire de felul cum procedează Iser, chiar imaginile rustice rămîn de cele mai multe ori la el fine şi enunţate cu subtilitate, pe cînd conţinutul ar cere o tratare mai viguroasă, mai dinamică, mai dramatică, aşa cum se petrece în două-trei din compoziţiile sale (femeile care bocesc; bărbatul care priveşte în camera mortului, lucrare la care desenul, cu puternice accente, conturează mai expresiv mediul respectiv şi potenţează stările sufleteşti).

In genere, Kazar este unul dintre cei mai pătrunzători lirici ai vieţii, ai acţiunilor semnificative şi un căutător de noi şi adecvate expresii grafice.

GHEZA VIDA, Miner — lemn

VASILE KAZAR, Sfîrşitul conacelor — desen în tuş



GHEZA VIDA este mai dramatic şi ca atare la el mişcarea este mai manifestă şi aceasta tocmai în sculptura în lemn, atîta vreme ţinută în forme statice de către primitivi sau în cadrul civilizaţiei chineze şi chiar în cadrul goticului şi al barocului european. Gheza Vida tratează lemnul, ţinînd seama de specificitatea acestui material, care îşi are tăria şi frumuseţea lui şi nelăsîndu-se masacrat sau oricum fasonat. Folosind trunchiuri vînjoase de stejar sau tei, Gheza Vida le ciopleşte cu barda şi apoi le modelează cu dalta, construind forme viguroase, deosebite de ceea ce se obţine în lut sau în marmură, unde netezimile suprafeţelor şi porţiunile mai subţiate sînt posibile, deşi şi acolo unitatea de bloc, lipsa golurilor şi găurilor sînt necesare, cînd este vorba de monumentalitate şi statuar. Dacă, prin urmare, Gheza Vida nu tratează lemnul ca o masă moale şi maleabilă, lesne modelabilă, respectîndu-i cu adîncă înţelegere caracteristicile, el reuşeşte totuşi să imprime formelor tridimensionale o impresionantă mişcare şi viaţă.

Personajele construite de el în volume puternice şi definite, de dimensiuni mai mari sau mai mici, dar niciodată de bibelou, ci totdeauna statuare — au adesea o vie expresie trăind atît prin aceasta, prin atitudinea lor, cît şi prin mişcarea, de cele mai multe ori manifestă. *Minerul* (1942), *Dansatorul*, *Horitoarea* sau *Răscoala* (aici un ţăran răsculat, care sparge o poartă) proiectează omul în acţiuni caracteristice şi totuşi formele îşi păstrează în genere stabilitatea şi echilibrul, înscriindu-se în spaţiu şi cu forţă, şi cu armonie.

La Vida construcţia figurilor este făcută în funcţie de compoziţie, iar compoziţia este dictată de caracterul temei şi de simţămintele artistului. Mişcarea îşi atinge măiestria în cunoscutul *Dans oşenesc*, expus prima dată în 1948, unde cei trei ţărani, înlănţuiţi într-un joc foarte dinamic, sînt conturaţi în atitudinile cerute de mişcarea jocului, de poziţia ce o au în momentul respectiv, formînd totuşi o unitate, în care foarte puţine şi neglijabile goluri se văd între cele trei figuri prinse în joc. Din oricare parte ai privi cele trei personaje, ele sugerează unitatea în mişcare, acea înlănţuire cerută şi de joc, dar şi de sculptura statuară, care se vrea bloc şi nu formă secţionată de goluri.

Îmbinînd o tratare oarecum primitivă sau rustică a lemnului cu această forţă şi mişcare foarte modernă, Gheza Vida ajunge la o viziune deosebit de interesantă. Stilizarea pe care o foloseşte este şi

ea primitivă şi modernă, totodată. Dacă lemnul nu este siluit şi formele, nemigălite, se înscriu de minune în spaţiu, avînd şi în interiorul lor necesarele euritmii, ele au totuşi un mai mare dinamism printr-o articulaţie mai dezinvoltă a membrelor, prin destinderea şi accentuarea lor sau prin diferite alungiri, flexiuni şi încovoieri ale trupurilor. Chiar şi într-o lucrare mai curînd statică, aşa cum este *Odihna*, înfăţişînd un ţăran dormind, se simt viaţa şi forţa prin poziţia uşor contorsionată a trupului, căruia braţele încolăcite îi aduc mai multă expresivitate. Capul, aşezat într-o parte şi acoperit de clopul de o perfectă rotunjime, se înscrie în euritmia formelor interioare ale figurii. Decorativitatea înseamnă în acest caz însăşi euritmia şi echilibrul logic al planurilor şi rotunjimilor interioare ale figurii, a cărei formă rămîne, cu toate accentuările şi arabescurile, închisă şi armonioasă. Este una dintre cele mai realiste şi puternice compoziţii sculpturale, cu un viu şi armonios echilibru compoziţional. Fără să treacă la o monumentalitate gigantescă, la care de altfel lemnul se pretează mai anevoie, sculptura lui Gheza Vida rămîne la un statuar plin de viaţă şi redus la esenţele caracteristice fiinţei umane. De aici sobrietatea, viaţa şi vibraţia acestor forme puternice, simplificate, de o plăcută decorativitate concretă, din care adesea se desprind mişcarea (fizică) şi dinanismul (sufletesc). Ca mişcare *Dans oşenesc*, *Răscoala*, *Dans* şi *Miner* sînt printre cele mai caracteristice, iar ca expresionism concret şi armonios *Horitoarea* şi *Odihna* sînt pilduitoare.

Deşi în sculptura în lemn avem o frumoasă tradiţie populară precum şi interesante realizări contemporane, Vida este mai concret decît Brâncuşi şi mai stringent ca echilibru compoziţional şi mai armonios decît Ladea. Depăşind stilizarea primitivistă şi ferindu-se de abstracţiunile simbolice, păstrînd concretul atît cît să emoţioneze şi să nu cadă în naturalism, ci potenţîndu-l cu ajutorul simplificării şi dinamismului, Vida este vechi şi nou totodată, urmaşul unei vechi tradiţii şi înnoitorul ei, pe măsura sensibilităţii contemporane. Învăţămintele ce le-a putut lua de la Barlach şi de la alţi maeştri privesc cel mult tehnica. Barlach are o viziune gotică-expresionistă, pe cînd viziunea lui Vida este rustică, împlinită cu un concret mai contemporan prin vitalitatea şi mişcarea lui. Sculptor al lemnului, Vida a forţat cu pricepere vechile limite ale materialului, arătînd că şi dintr-un singur material, care nu este totuşi cel mai dătător de expresii majore, se poate crea o artă vie şi expresivă.

Şi linogravurile făcute de Vida în lagărul de la St. Cyprien, concepute mai curînd ca xilografii, sînt înrudite ca viziune şi procedee cu sculptura sa în lemn, ceea ce este explicabil. Şi aici găsim forme viguroase, construite aproape statuar şi parcă din uşoare ciopliri şi incizii cu dalta, cum este linogravura intitulată *Sirena* şi unde este evocat eroismul lui Vasile Roaită. Desenele în tuş au linii mai fine şi volume simplificate, înrudindu-se cu întreaga viziune a artistului prin concentrarea la esenţe şi mişcare.

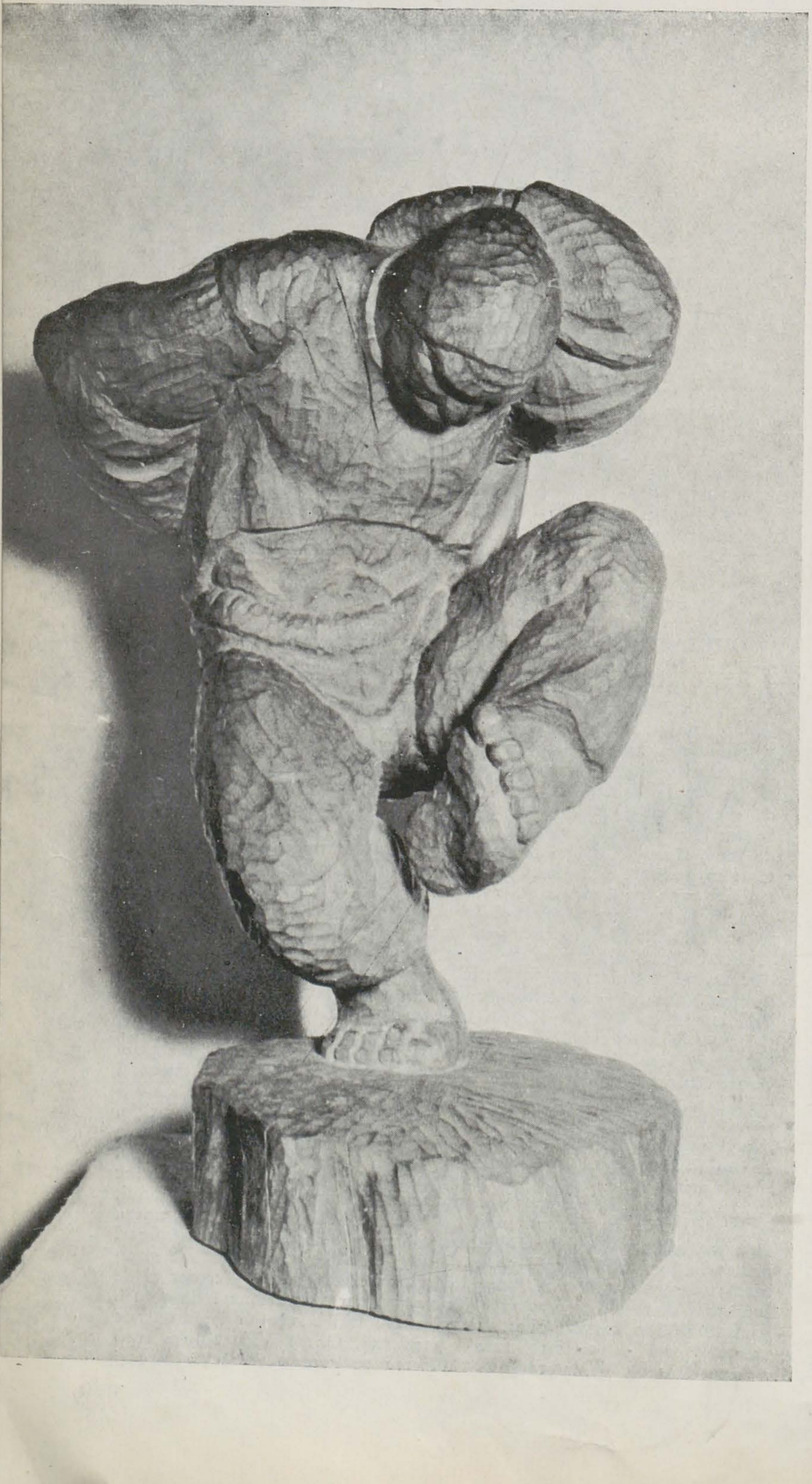
Relieful în lemn *Balada lui Pintea*, cu numeroase personaje ingenios grupate, dar poate prea înghesuite în partea stîngă şi dimpotrivă mai distanţate şi mai aerate în cealaltă, are aceeaşi încordare dramatică şi frumuseţe euritmică, cerute de temă. Aici sculptorul înfăţişează eroismul popular în lupta cu împilatorii.

Expoziţia Kazar-Vida ilustrează în mod fericit prezenţa artistului în contemporaneitate, conştiinţa artistului cetăţean. Şi tocmai fiindcă trăiesc în inima realităţii văzînd-o în adîncurile şi svîcnirile ei, în marea pulsaţie, ei au izbutit să găsească forme şi tîlcuri, uneori surprinzător de mobilizatoare şi deschizătoare de înţelegeri mai vii pentru viitor.

Oamenii cu adevărată omenie desenaţi sau sculptaţi de ei stau la temelia vieţii adevărate şi sînt solii înnoirilor din vremea construirii socialismului.

Petru Comarnescu

GHEZA VIDA, Dans — lemn



GHEZA VIDA, St. Cyprien — linogravură

A. A. DEINEKA, Apărarea Petrogradului (1928) — ulei

A. A. DEINEKA — UN MAESTRU AL ARTEI SOVIETICE

de ANTON COMAN

Unul dintre cei mai interesanţi maeştri ai artei sovietice este — prin amploarea viziunilor sale şi prin ingenioasele soluţii de exprimare — Alexandr Alexandrovici Deineka. În multe din lucrările sale în ulei, acuarelă şi desen, deci de proporţii mai mici, el are o viziune monumentală, ca şi în compoziţiile de mari dimensiuni, acestea urmărind de-a dreptul monumentalul, fireşte, în cadrul realismului socialist.

Născut în 1899, A. A. Deineka s-a format în anii puterii sovietice, străduindu-se a răspunde cerinţelor noii arte, care nu se mai putea rezuma la aspecte mărunte, fără tîlc revoluţionar. Viaţa măreaţă şi avîntată a constructorilor socialismului şi comunismului cere compoziţii de mare amploare, picturi murale mobilizatoare, portrete viguroase şi semnificative. Munca zilnică petrecîndu-se în fabrici, colhozuri, întreprinderi şi instituţii cu clădiri mărețe, în jurul cărora forfotesc numeroşi oameni şi care de obicei au largi spaţii de verdeaţă — problema artei legate de arhitectură şi menită de a împodobi pereţii exteriori şi interiori ai clădirilor, fie cu lucrări de pictură, fie cu reliefuri sculpturale şi statui, se pune cu mai mare stringenţă. Un conţinut nou de viaţă cere noi expresii şi la aceasta s-au străduit să răspundă artişti ca Deineka.

Înainte de a cunoaşte datele asupra formării pictorului ne-a impresionat în lucrările sale mai mari sau mai mici tocmai prezenţa elementului monumental, adică o tratare prin potenţare şi sintetizare a motivelor luate din realitate. Ulterior, am aflat din studiul criticului A. Cegodaev, publicat în revista « Iskusstvo » (nr. 5/1957) că Deineka s-a îndeletnicit chiar cu pictura monumentală propriu-zisă, cu fresca şi mozaicul. A făcut panouri decorative pentru diferite expoziţii unionale şi internaţionale (*Primul cincinal*, *Satul de odinioară*, *Răscoalele ţărăneşti din* 1905 etc.) şi a fost printre cei care au contribuit la împodobirea metroului de la Moscova şi a Teatrului Armatei. De asemenea, la Universitatea din Moscova a executat un variat ciclu de portrete în mozaic ale oamenilor de ştiinţă din patrie şi din întreaga lume.

A. A. DEINEKA, Apărarea Sevastopolului (1942) — ulei

Formaţia lui A. A. Deineka este complexă, dar, ca la toate marile personalităţi ale artei, învăţămintele şi eventualele influenţe au fost de mult depăşite şi aproape că nici nu bănuieşti experimentele şi căutările care au stat la temelia formării sale. Deineka este atît de autentic şi personal în marile lui realizări încît cu greu te mai gîndeşti la învăţămintele pe care le-a folosit cîndva. Într-adevăr, marii artişti trăiesc atît de intens realitatea şi ştiu să o înfăţişeze cu atîta accent personal încît ceea ce au învăţat, ceea ce a intrat, la un moment dat, în orbita preocupărilor lor a fost asimilat şi chiar uitat.

Bogăţia creaţiei sale se explică însă tocmai prin îndrăzneţele sale experimente, începute încă din anii studenţiei. Într-adevăr, student fiind, alcătuieşte împreună cu pictorii I. I. Pimenov şi A. D. Gonciarov « Grupul celor trei », deschizînd în 1924 prima lor « Expoziţie pentru discuţii ». Mai tîrziu, întemeiază împreună cu alţi artişti « Asociaţia pictorilor de şevalet », care, în năzuinţa de a oglindi contemporaneitatea, a făcut o seamă de experimente tocmai spre a găsi modalităţi de expresie mai adecvate noilor cerinţi ale lumii sovietice. Expoziţia din 1957 a lui Deineka a arătat drumul străbătut de marele artist şi critica a subliniat caracterul unitar al creaţiei sale, închinată vieţii sovietice. Doar cîţiva ani, observă Cegodaev, în perioada postbelică, el s-a abătut de la stilul monumental şi nu spre folosul artei sale.

Cercetînd lucrările lui Deineka simţi de la bun început că artistul este un avîntat liric, cu un puternic temperament, punînd în toate suflet şi convingere, dar echilibrînd sentimentul cu o adîncă meditaţie. Acestea lămuresc forţa expresiei sale, armonioasă, echilibrată, plină de răsunet afectiv. Arta monumentală, ca să impună şi să atragă, trebuie făcută cu forţă şi temperament, deci cu puternice accente în construcţiile ei sintetice, simplificate, stilizate. Altfel, formele nu capătă viaţă, liniile nu au ritmul vital, expresia nu te emoţionează. Un peisaj poate fi făcut şi fără o marcată forţă expresivă, folosindu-se eventual notaţiile subtile şi nuanţele, dar o compoziţie cu caracter monumental — date fiind proporţiile ei şi distanţa de la care trebuie privită, metodele ei de simplificare şi accentuare a construcţiei picturale şi echilibrul compoziţional, ce reiese din simetrie, ritmică, armonie — are neapărată nevoie de un puternic sentiment şi de o înaltă ştiinţă a construcţiei şi compoziţiei.

În operele lui Deineka se constată tocmai aceste însuşiri capitale pentru expresia monumentală. Simţi energia omului sovietic, marea lui dragoste pentru fenomenele înnoitoare şi constructive, avîntul lăuntric, mersul neşovăitor spre marile ţeluri ale vieţii. În cazul lui Deineka, monumentalul nu înseamnă însă numai un gen sau o tehnică, ci mult mai mult. Chiar în lucrările în ulei, de proporţii mai mici, măreţia viziunii pictorului, energia construcţiei sale, redusă la esenţial, soliditatea compoziţiei atît de echilibrate şi armonioase, conferă întregii imagini acest caracter de monumentalitate.

Chiar în portretul intitulat *Mama* (1932) se vădeşte stilul monumental. Mama robustă, înfăţişată goală pînă la brîu şi ţinînd în braţe un prunc dolofan, plin de gingăşie şi frăgezime, are o expresie caracteristică. Este femeia sovietică plină de sănătate şi energie, înnobilată de gînduri măreţe şi de puternice sentimente. Nu este nimic dulceag şi convenţional în felul cum îşi arată ea dragostea faţă de prunc. Sentimentul matern porneşte din adîncul fiinţei, în mod firesc şi cu o gravitate care oglindeşte simţămîntul de răspundere în faţa vieţii. Cele două fiinţe, mama şi copilul, alcătuiesc un unitar bloc sculptural, de o puternică expresivitate realistă. Am putea spune că tocmai forţa şi gingăşia, sentimentul şi conştiinţa, dragostea şi răspunderea în faţa viitorului definesc această maternitate, în imaginea solid construită şi modelată prin clarobscur. Dar chiar şi într-o pictură de gen, ca aceea lucrată în 1935, înfăţişînd nişte băieţandri zbenguindu-se în apă şi alergînd după o minge, viziunea pictorului ridică un fapt divers, un fapt mărunt de viaţă, la o imagine caracteristică a copilăriei, plină de haz, bucurie de viaţă, frăgezime. Folosind lumina variată a peisajului pentru a potenţa structura şi dinamica personajelor, avînd şi aici o construcţie viguroasă, aproape sculpturală, dar prin modelajul luminii şi al valoraţiei şi nu prin linii umplute cu culoare, pictorul ridică la monumental, adică la o măreţie pilduitoare, cu caracter de permanenţă, chiar un fapt mărunt al vieţii. Uneori, caracterul decorativ apare din sobrietatea construcţiei realiste, din raporturile dintre fiinţe şi mediul înconjurător, ca în interiorul *Iarna* (1931), în care vedem o fetiţă privind pe fereastră arborii înveliţi de promoroacă şi care dau un aer de basm. Expresia de uimire şi încîntare a fetiţei ne-o sugerează întreaga imagine, tratată în forme mari, cu mase şi arabescuri cu culoare admirabil ritmate.

Deineka şi-a îmbogăţit mereu viziunile şi experienţele. După călătoria de studii făcută în 1935 în Franţa, Italia şi S.U.A. el a adus o serie de imagini în care evocă şi frumuseţea locurilor cutreerate, dar şi adevărul vieţii sociale, plin de cunoscutele contraste între bogăţie şi mizerie. O compoziţie în acuarelă, *Grădina Tuilleries* (1935) este deosebit de emoţionantă. Măreţia vechiului palat şi frumuseţea naturii apar în contrast cu tristeţea bietului şomer din primul plan, şezînd pe o bancă în parcul pustiu, străjuit doar de statui şi arbori. Coloritul, de un verde cald şi fraged, ce predomină imaginea, scoate şi mai puternic în relief silueta cenuşiu-albăstrie a şomerului. O altă acuarelă făcută în Italia ne arată un ţăran pe ogoarele ce le munceşte din greu şi cu mijloace înapoiate. Figurile de negri, făcute în S.U.A. printre care o pereche de muzicanţi vlăguiţi sau chipul abătut şi trist al unui adolescent negru, sînt pline de tîlc uman, oglindind deopotrivă viaţa individuală ca şi cea socială.

Sentimentele majore, gravitatea expresiei, construcţia redusă la esenţialul psihologic şi la simplificarea sintetică dau celor mai multe

dintre creațiile lui Deineka forță și măreție, dovedind că la el monumentalul — adică viziunea majoră a vieții, potențată prin vigoarea și sobrietatea construcției, prin accentuări ale formelor și ritmurilor, prin aducerea unei euritmii în întregul compozițional — constituie o concepție, un stil personal în cadrul realismului socialist.

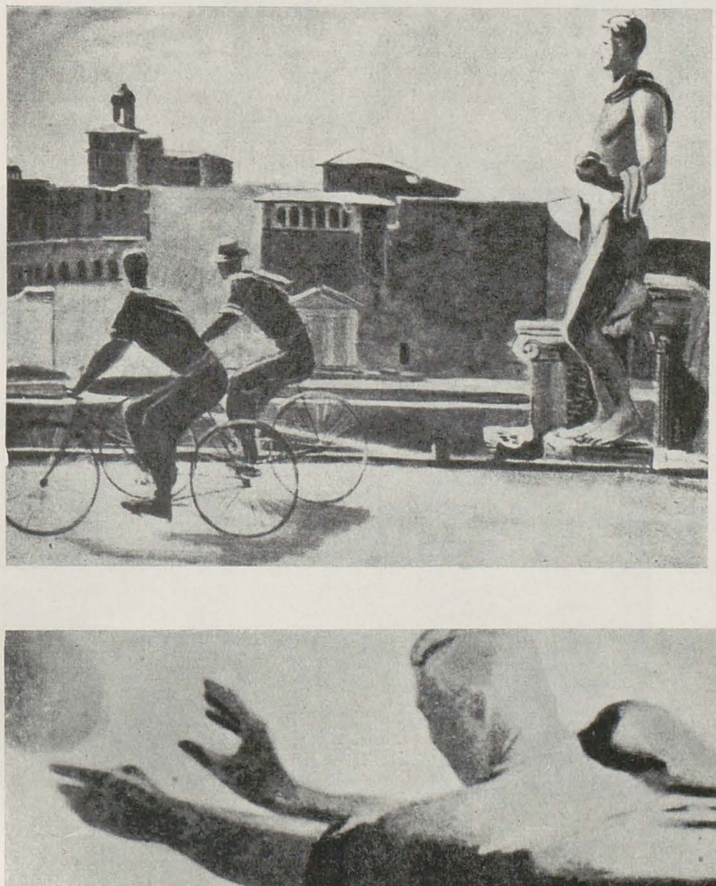
Firește că în compozițiile propriu-zise, unde artistul oglindește eroismul muncitorilor și ostașilor sovietici, caracterul monumental este și mai accentuat. *Marșul spre stînga*, inspirat de poemul lui Maiakovski, *Apărarea Sevastopolului* (1942), *Satul arzînd*, *Suburbiile Moscovei*, *Sub ocupație*, au expresii cutremurător de veridice și semnificative și adesea un dinamism redat cu iscusință. *Apărarea Sevastopolului* este o compoziție de intens dramatism, văzută în mare, descriind un episod din lupta corp la corp cu dușmanul. Acuarela *In ziua semnării declarației*, lucrată în Berlinul înfrînt, sugerează întreaga situație printr-o măreață clădire, ce supraviețuiește printre ruine și pe care flutură steagul sovietic, în timp ce în altă parte se văd steagurile aliaților. Un avion patrulează cerul.

În lucrări mai noi, maestrul sovietic descrie episoade din reconstrucția post-belică, scene cu tineri pe șantiere sau în preajmă de mări și ape (unde bărcile aduc peștele pe care muncitoarele îl pun la uscat), crîmpeie din activitatea sportivilor.

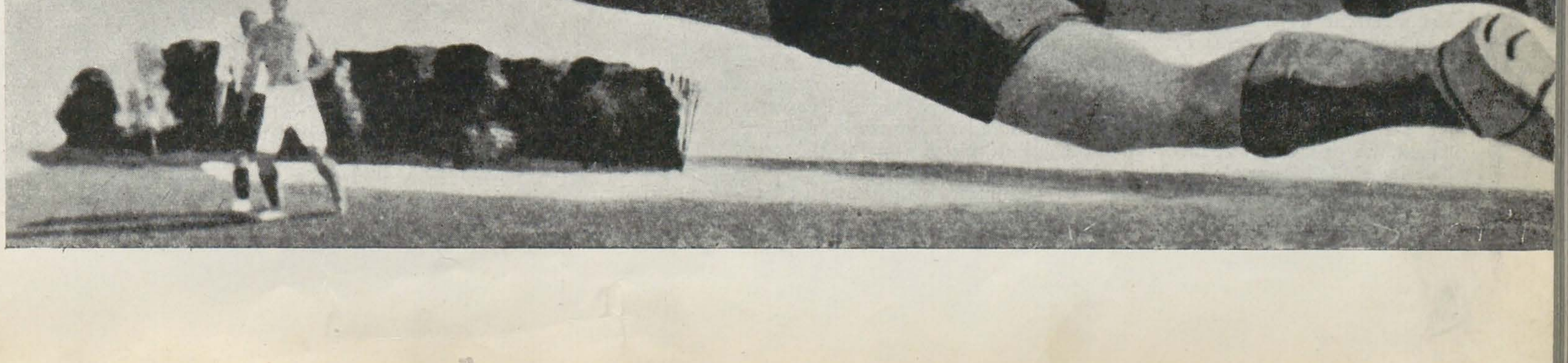
O deosebit de interesantă și inspiratoare compoziție cu caracter monumental este *Apărarea Petrogradului*, lucrată în 1927 și expusă în 1928, cu prilejul aniversării a zece ani de la înființarea armatei sovietice. Este și aceasta o compoziție puternică, menită să împodobească pereții unei clădiri publice, în care Deineka a găsit ingenioase soluții de a potența realismul pe căile artei monumental-decorative. Compo-

A. A. DEINEKA, Nichitka, primul zburător rus — ulei (1936)

A. A. DEINEKA, Muncitori italieni pe biciclete — ulei (1935)



A. A. DEINEKA, Fotbalist — ulei (1934)



A. A. DEINEKA, În timpul ocupației (1944) — ulei

ziția *Apărarea Petrogradului* înfățișează un episod eroic din războiul civil, cînd ostașii sovietici și populația civilă apărau orașul de atacul contra-revoluționarilor și al intervenționiștilor străini. Concepută în două planuri etajate sau suprapuse — în partea de sus un pod, pe care trec răniții, sprijiniți de cetățenii valizi, iar în partea de jos, mergînd în direcție opusă celor de pe pod, un detașament de luptători înarmați, ostași, civili, printre care și femei — compoziția folosește ingenios spațiul tocmai prin această etajare și izbutește să sugereze eroismul populației prin marșul vîrtos și hotărît al detașamentului aliniat militărește, dar destul de răsfirat pentru a lăsa să se vadă în fund priveliștea orașului, învăluit de ceață. În timp ce răniții și însoțitorii lor de pe pod au un mers încet, cum este și firesc, detașamentul de jos este caracterizat printr-un avîntat dinamism. Iscusită este și modelarea figurilor, cu siluete zvelte și energice, reliefate de lumini și umbre, bine gradate și integrîndu-se atmosferii de iarnă.

Credem că mai ales prin această compoziție monumentală, Alexandr Alexandrovici Deineka a deschis mari drumuri acestui gen major de pictură, necesar epocii socialismului. Adevărul psihologic, mișcarea avîntată, definirea concretă, tridimensională a personajelor, legătura dintre om și peisaj și mai ales potențarea acțiunii cu un țel superior reies cu măreția și relevanța cuvenită tocmai prin mijloacele folosite de pictor. Mai ales mișcarea aceasta colectivă, ritmica pașilor hotărîți și călăuziți de un eroism autentic, de o conștiință nouă și transformatoare străbat întreaga compoziție. Reducînd totul la elementele esențiale, accentuînd atitudinile și mersul personajelor, modelînd figurile prin clarobscur, alungind figurile și stilizîndu-le atît cît era necesar, etajînd imaginea în două registre, orientînd personajele de sus într-o direcție și pe cele de jos în direcția contrară, folosind cu pricepere spațiul din fund și potențînd totul în primul plan — Deineka ne-a dat una dintre cele mai emoționante, avîntate și puternice imagini monumentale ce s-au creat în secolul nostru. Măiestria lui artistică este la nivelul temei alese.

Marea lui știință compozițională, darul de a construi atît de viguros și de limpede, realismul expresiilor și armonia întregului le-am înțeles și mai bine după ce am citit în studiul lui A. Cegodaev următoarele amănunte: în *Apărarea Petrogradului* « Deineka a tras toate concluziile de pe urma observațiilor făcute de profesorii săi, V. A. Favorski și D.S. Moor, de la care a moștenit sobrietatea bine chibzuită a compoziției și pasiunea pentru contrastele accentuate în expresia lor. În afară de acestea, el s-a vădit un pictor rus, care cunoaște minunat monumentala pictură rusă, fie opera lui Vrubel, sau « Secolul de piatră » al lui Vasnețov, fie imaginile biblice ale lui Alexandr Ivanov sau creațiile maeștrilor frescei din vechea Rusie. El a admirat cu egală măsură « Libertatea pe baricade » a lui Delacroix sau picturile maeștrilor italieni ai Renașterii. Se poate spune însă cu convingere că în formarea artistică a lui Deineka rolul hotărîtor nu l-au avut remarcabilele opere ale artei din trecut, ci realitatea epocii sovietice, oamenii ei, problemele și ideile acestei epoci ».

A. A. DEINEKA, Mama (1932) — ulei

Într-adevăr, pentru că A. A. Deineka a știut ce trebuie și vrea să înfățișeze în arta sa, trăind din plin realitatea vremii sale, el a putut să folosească cele mai variate învățăminte, experimentîndu-le și depășindu-le. Asimilînd marea învățătură, a ajuns la un stil propriu, dar ascultînd mereu și neuitînd niciodată cerințele vremii și ale sufletului său, care a căpătat avîntul tocmai de la realitatea în care trăiește și pe care o trăiește ca om și ca artist.

ASPECTE ALE ARTEI PLASTICE ARGENTINIENE*

de N. MORARU

ÎNTÎLNIRE CU PICTORUL SPILIMBERGO

În două săli prelungi, vizibil neadecuate unor expoziţii, sînt expuse cincizeci de lucrări ale septuagenarului pictor Lino Eneas Spilimbergo, aparţinînd în majoritatea lor colecţiei Arena, iar o parte, maestrului însuşi. Cele mai multe picturi în ulei şi desene, cîteva în tempera, cîteva pasteluri şi monocopii. În ansamblu, expoziţia este reprezentativă. De la lucrarea frumoasă, sugestivă — un tablou în ulei — din 1915, treci rînd pe rînd în revistă drumul creator al lui Spilimbergo pînă la desenele din 1954 şi pastelurile gingaşe din 1955. Patruzeci de ani de muncă, de creaţie.

Genurile abordate sînt şi ele diferite. Găseşti aci natura moartă alături de compoziţia tematică, pictura de gen alături de peisaj, multe portrete. Din capul locului eşti impresionat de ştiinţa desenului, de concepţia severă a construcţiei formelor, de îndrăzneala coloristică. Personalitatea lui Lino Eneas se desprinde viguroasă, originală şi sugestivă din maniera lui de a picta, din diversitatea aspectelor vieţii pe care le înfăţişează, din înclinaţia spre raţionare filozofică trecînd ca firul roşu prin cugetarea sa artistică.

Spilimbergo e un pictor care are multe de spus, de transmis. În unele lucrări o face cu calm, în altele cu o izbucnire tumultuoasă, pasionată. Nu e liric, ci incisiv critic. E mai puţin senzual, mai mult deliberat, raţional. Partizan ferm al artei figurative, pînă şi în lucrările care poartă un mesaj filozofic foarte general cum este *Cain şi Abel*, pictorul caută imaginea mai concretă, individualizată, puternică în simplitatea ei. Ceea ce nu înseamnă, fireşte, că ici — colo, realismul său pregnant şi dominant, nu suferă unele influenţe ale curentelor moderniste existente în epoca respectivă. Şi dacă în 1940, la unele lucrări se resimte o uşoară adiere a expresionismului *(Cabeza de Nina)*, cu zece ani în urmă găseşti elemente naturaliste *(Naturaleza Muerta con guitarra, El escultor)*.

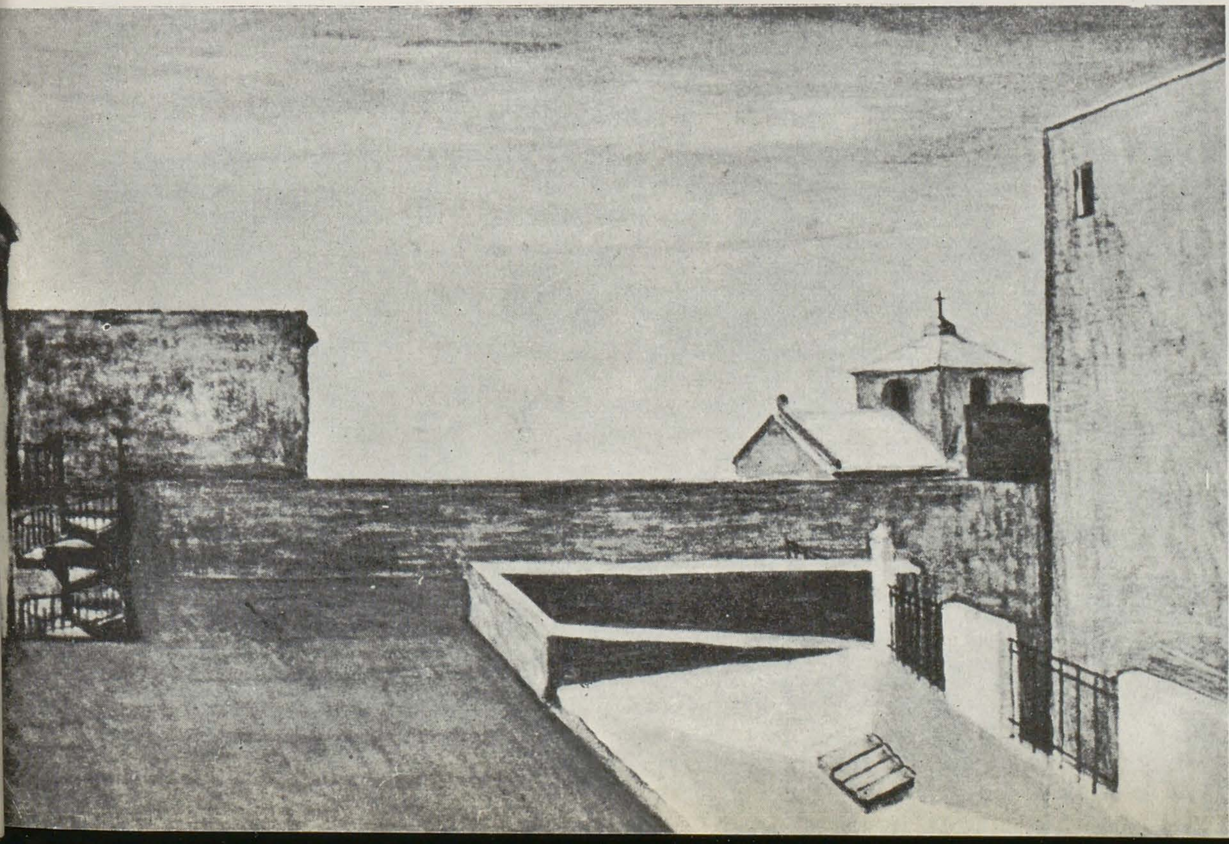
Lino Eneas Spilimbergo este un pictor argentinian prin excelenţă. Caracterul naţional al picturii lui se desprinde din conţinutul operei sale, din felul de a aborda problemele vieţii, din toate elementele constitutive ale imaginilor emoţionante pe care le creează. Şi doar aici, în contact cu solul sudamerican, cu oamenii care populează oraşele şi satele Argentinei, îţi poţi da seama cît de puternică şi realistă este imaginea pe care o realizează. Nu e vorba aci numai de problematica abordată, de temele unor lucrări cum sînt *Călcătoarea* sau *Meditaţie*, *Cain şi Abel*, sau desene cum e *Spaima* şi *Frica*, de autenticul pampei zugrăvite în peisaj, de imaginea satului indian, a cartierului mărginaş din Buenos Aires sau San Juan, ci şi de izbitorul caracter naţional

* Fragment dintr-un volum în curs de apariţie.

LINO ENEAS SPILIMBERGO, Portretul Doamnei C. M. de Arena

Jos stînga: ERNESTO FARINA, Terasă ulei

Jos dreapta: MARIO DARIO GRANDI Ţăran — ulei



al personajelor sale redate în trăsăturile fizice şi, mai cu seamă, în caracter, temperament, într-un cuvînt în psihologia tipic argentiniană sezisată şi pusă la temelia operei realizate. Dacă n-ai cunoaşte realitatea argentiniană te-ar surprinde neplăcut, ca o reminiscenţă expresionistă, ochii deosebit de mari, aproape nenaturali, ca şi culorile — la primă vedere stridente — ale peisajului şi îmbrăcămintei.

Nu e vorba însă de mijloace vădit căutate, ci de o serioasă studiere a tot ce integrează omul de pe meleagurile pampei şi Anzilor Cordilieri în mijlocul unei naturi specifice şi unor relaţii umane asupra cărora evoluţia istorică şi-a pus amprenta specifică.

Iată *Mujer Sentada*, mai încolo *La Mujer del Panuelo Rosa*. Ca şi *Femeia cu floarea*, aceste compoziţii-portrete îţi înfăţişează tipul femeii creole, ochiul ocupînd aproape o treime din faţă, cu aerul lui nostalgic, trist, parcă mereu în aşteptare, parcă reţinînd cu mare efort un tumult interior. Roşul şi negrul utilizate abundent scot în relief tocmai ochiul, centrează atenţia asupra acestei « oglinzi a sufletului », iar fundalul sumbru subliniază atmosfera de apăsare, de zbucium, de nostalgie. Spilimbergo foloseşte cu măiestrie efectele luminii. În *La Mujer del Panuelo Rosa*, prin lumina pe care o proiectează puternic dintr-o parte, lăsînd în umbră unul din obraji, artistul obţine un efect de mare forţă sugestivă, reliefează tocmai dramatismul stării sufleteşti, lupta dintre reţinerea prudentă raţională şi tumultul sentimentelor care se ridică, vîlvătaie, din inimă.

Rămîi multă vreme în faţa peisajelor. Iată *Peisaje con figuràs y burrito*, datat — 1929. Un tipic sătuc prăpădit, indian. Orizontul jos folosit de pictor scoate în relief figurile abătute ale femeilor din jurul unui măgăruş strivit sub greutăţi. Acelaşi orizont jos permite sublinierea atmosferei de apăsare, de impas al oamenilor covîrşiţi de sărăcie. Pe faţă le este întipărită tristeţea, nostalgia emană din ochi. Şi aci roşul şi negrul, în tonalităţi variate, subliniază, reliefează stările sufleteşti.

Şi iată un alt peisaj: pe fundalul munţilor îndepărtaţi, sub copacii nelipsiţi ai meleagurilor argentiniene — stufoşii « ombri » — un grup de indieni. Au în faţă covoarele la care lucrează. Un bătrîn înţelept îţi dă impresia că e însăşi resemnarea. Ochii copiilor sînt înecaţi în tristeţe. Numai unul zîmbeşte, — un zîmbet jalnic. În contrast cu culorile palide folosite în realizarea personajelor umane, natura înconjurătoare şi covorul sînt redate în culori tari, vii, violente. Parcă ar cuprinde însuşi protestul. Parcă ar marca înseşi contradicţiile ce sfîşie inima şi viaţa oamenilor aci, de atîta amar de vreme.

Peisajele citadine, fie că e vorba de Buenos Aires sau de oraşele din provincie, înfăţişează cartiere mărginaşe, cu tipicele case pătrate, turtite, viu colorate. Mahalaua este redată realist în sărăcia şi freamătul ei, dar cu o uşoară nuanţă de humor. E ceea ce va deosebi poate *Arrabel de Buenos Aires* de *Peisajele de Saavedra*, cu toate că amîndouă vor reda realitatea argentiniană, vor înfăţişa şi vor transmite spectatorului străin, trecînd departe de simpla cunoaştere documentară, stări de emoţie puternică în faţa sufletului uman surprins în complexitatea relaţiilor cu semenii săi şi cu natura.

Ca la toţi marii pictori, la Lino Eneas Spilimbergo nu poţi statornici un hotar între portret şi compoziţie. În portret artistul merge spre descoperirea esenţelor sufleteşti ale personajului; în compoziţie, individualizează pînă la a portretiza. Stau în faţa suitei de desene-portret. O femeie tînără, de o frumuseţe răpitoare, parcă-ţi vorbeşte din mai multe imagini. Pe unul se desluşeşte inscripţia: *Portretul doamnei C.A. de Arena*. Linia fină şi sigură a desenului, lumina proiectată pe fruntea largă şi ochii ce radiază inteligenţa, parcă subliniază nobleţea sufletească, fineţea personajului. Folosirea chibzuită, aproape zgîrcită, a mijloacelor de expresie trădează şi mare exigenţă, şi căutările de a spune mult cu mijloace puţine. Spilimbergo nu face risipă de lumină, de culoare. Iată, de pildă *Călcătoarea*. Pe fondul întunecat, parcă marcînd sărăcia încăperii, îmbrăcată într-o rochiţă negru-albastră — şi ea expresie concretă a mizeriei — cu mîna pe maşina de călcat stă în faţa mesei o fată. Numai capul, ridicat mîndru în atitudinea tipic creolă, e puternic luminat. Citeşti pe această faţă suferinţă, teamă de singurătate. Şi totodată nostalgie şi aşteptare.

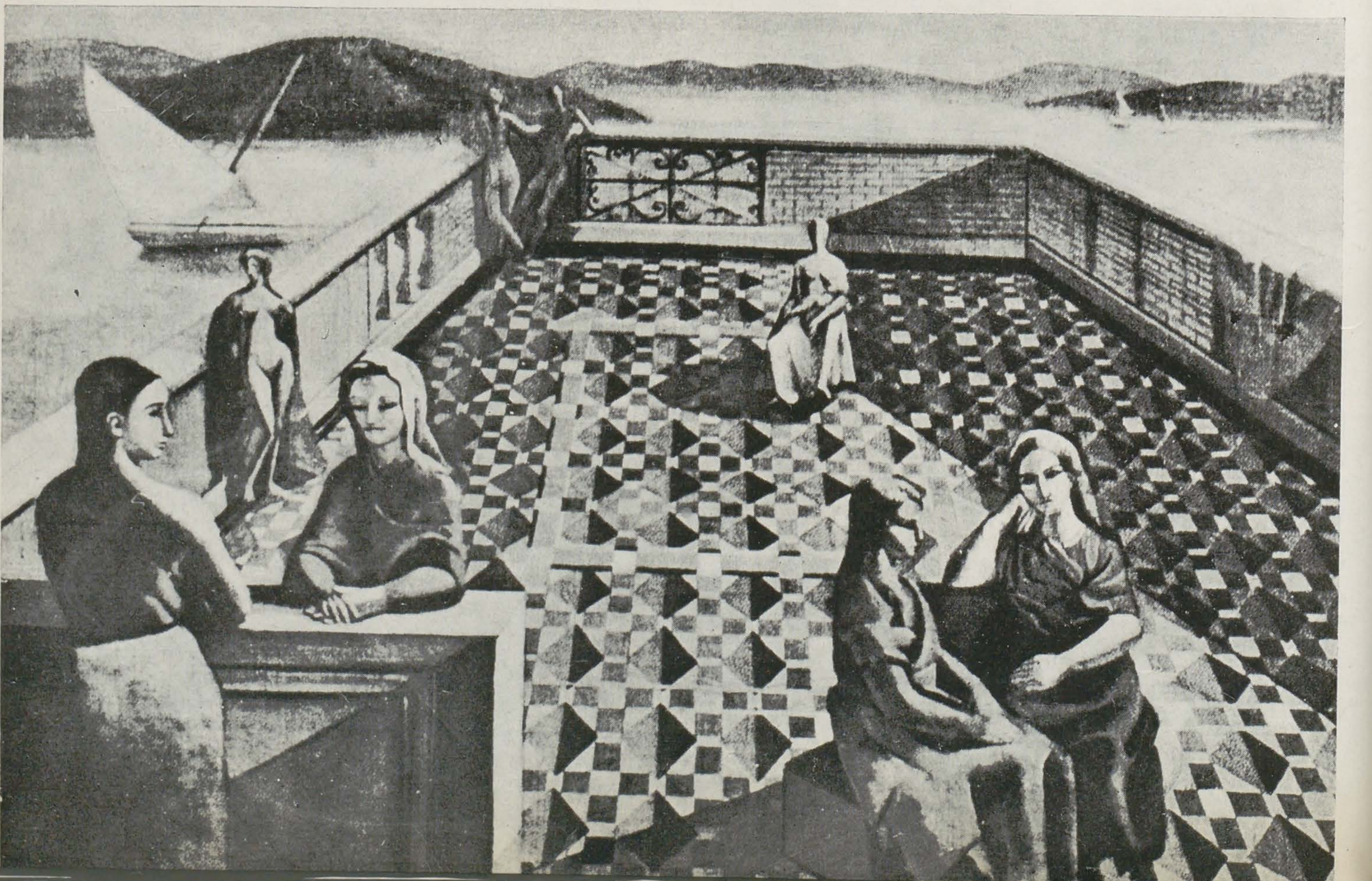
Şi iată un alt tablou: *Meditaţie*. În mijlocul unei naturi în plină şi exuberantă înflorire, două femei tinere au rămas pe gînduri, cu cartea în mînă. Se vede că pînă acum au citit. Sînt creole amîndouă. Una priveşte în depărtare, meditativ. Cealaltă a coborît privirile, parcă vrînd să-şi ascundă impresiile. Compoziţional, tabloul e realizat cu mare măiestrie. Linia desenului ce conturează grupul celor două femei pare să fi fost realizată dintr-o singură mişcare a mîinii. Culoarea vie a naturii înconjurătoare contrastează izbitor cu îmbrăcămintea sobră şi întunecată, iar lumina proiectată pe feţele personajelor nu înlătură umbra ce pluteşte ca o ceaţă.

Te desparţi cu greu de *Muchacho*. Un băiat. Ochi mari, gînditori, serioşi cum n-ar trebui să fie la vîrsta asta. Un copil încă şi totuşi trebuie să privească viaţa în faţă. Desenul perfect, fin, adînceşte expresivitatea chipului. Îmbinarea galbenului, arămiului şi auriului produce un efect deosebit, ajută la realizarea problemei de bază: hatul dintre copilărie şi adolescenţă, dintre voie bună şi cugetare adultă, momentul cînd fără voia ta trebuie să te hotărăşti pe ce drum să apuci. Eşti încă al copilăriei de care n-ai vrea să te desparţi, dar neavînd încotro, cu frica în sîn, cu inima zbătîndu-se ca o păsărică, ridici colţul perdelei care te desparte de adevărul vieţii ca să devii un om în toată firea. Ceea ce întrevezi te întristează.

Dintre desene, remarcabile toate, îndeosebi sînt ispitit să vorbesc despre *Spaima*. Tot două femei. Ambele reacţionînd diferit la ceva înspăimîntător ce li s-ar fi dezvăluit şi pe care noi nu-l vedem, nu-l cunoaştem. Dar ne cutremură şi pe noi ochii lărgiţi de groază ai femeii în picioare, parcă paralizată de ceea ce i-a apărut în faţă şi încremenirea celeilalte pe scaun, cu faţa descompusă, schiţînd un gest de parcă ar voi să gonească, să înlăture arătarea.

Capacitatea deosebită a artistului de a exprima în cîteva trăsături simple o gamă de stări sufleteşti, demonstrînd cunoaşterea adîncă a omului, studiul mare « în caracter », cugetarea neîncetată asupra destinelor umane se vădeşte şi în *Frica*. Un singur bărbat, o singură mişcare. Ochii imploră muţi. Mîna s-a ridicat instinctiv: caută să se apere. Nu ştii cine şi ce ameninţă omul. Vezi însă, simţi mai ales, că personajul

LINO ENEAS SPILIMBERGO, Terasă cu personaje —ulei



își adună ultimele resurse sufletești pentru a se domina pe sine însuși; altminteri ar fi pierdut...

Prin bogăția tematic-umană, prin expresivitatea sa, prin sobrietatea și totodată diversitatea sa, această expoziție care nu cuprinde decît o parte din creația artistului te lasă pe gînduri. Căci înfățișîndu-ți viața așa cum este, reliefînd anume aspecte și punîndu-ți probleme — artistul generează în mintea ta, dictate în mare măsură de emoția resimțită, multe foarte multe, întrebări. Începi să cauți răspunsul la ele. Poate tocmai aceasta este și ceea ce vrea Lino Eneas Spilimbergo.

Nu mi-am dat seama de ce m-a impresionat atît de puternic chipul unei femei care, într-un grup taciturn, zăbovea în fața tablourilor. Nu știu de ce, dar aveam impresia precisă că o mai văzusem undeva, că o mai întîlnisem. Statura mijlocie, chipul fin și inteligent, ochii mari și triști, fruntea largă, nasul acvilin. Numai că... părul de culoare cenușie ar fi trebuit să fie... negru.

— Senora Arena.

Femeia se întoarse spre criticul și istoricul de artă, cunoscut de asemenea și ca poet, și care prezenta celor de față colecția pictorului: profesorul Cordova Iturburu. Acesta își făcea anevoie drum spre dînsa.

În mintea mea se făcu lumină: pe această femeie nu o cunoscusem niciodată. O văzusem însă de mai multe ori. Chiar în aceste săli, în nenumărate tablouri. Și pare-se, în trăsăturile unora dintre personajele marilor pînze în ulei. Da, era senora C.M. de Arena, soția lui Luis Arena, colecționarul care pusese la dispoziție tablourile acestei expoziții, vechi prieten al pictorului sărbătorit.

Peste cîteva clipe l-am cunoscut și pe Luis Arena.

TEZAURUL UNUI SIMPLU ÎNVĂȚĂTOR

Stradă liniștită în Buenos Aires este greu să găsești. Și totuși locuința lui Luis Arena, adăpostind aproape o sută cincizeci de tablouri, se află pe o stradă cuminte, aproape patriarhală, iar multiplele camere care-ți amintesc apartamentele chinezești, sînt legate una de alta și, în ciuda mobilei, creează un ansamblu de muzeu — pinacotecă sui generis.

O cafea, o țigară, schimb de politețe obișnuit și banal. Privirea îmi cade asupra unui portret sugestiv, *Mama*, — autorul: *Eugenio Daneri*. Stăpînul casei se animă. Privește tabloul cu ochii unui îndrăgostit.

— Admir pictura tuturor timpurilor. Iubesc pictura argentiniană. Dar, oricare ar fi calitățile altor artiști plastici, pentru mine nu există figuri mai importante în plastica noastră națională decît Spilimbergo, pe care l-ați cunoscut. Alături de el *Miguel Carlos Victorica*, *Eugenio Daneri* și *Raúl Soldi*. Împreună cu prietenul meu Eneas Spilimbergo, ei alcătuiesc grupul celor patru mari personalități artistice argentiniene din secolul al XX-lea. Iată de ce veți găsi aci la mine, cu precădere, creațiile lor. Observați lucrările și veți vedea ce personalitate remarcabilă e fiecare, cît de originală, cît de bogată e paleta fiecăruia.

Luis Arena are o colecție bogată. Numai din opera lui Eugenio Daneri — treizeci de lucrări, din Spilimbergo douăzeci, Victorica, opt. Șapte Soldi.

Daneri se dezvăluie, în linii mari, ca un realist consecvent, poate puțin prea sobru. Pe temeiul unui desen studiat în amănunt, în forme plastice precise, mînuind culorile în genere conform tradiției clasice, cîte o dată uniform în utilizarea « cuminte » a luminii, pictorul ne fixează atenția asupra portretelor în general, și a autoportretului îndeosebi. Desenator bun, Daneri e un colorist relativ modest. De aceea și în peisajul intitulat *Bărcile*, nu vom avea decît un colț din port cu bărcile trase liniștit la mal, cu o nuanță de melancolie stăruind în culorile întunecate, dealtminteri tratate armonios.

Iată încă o lucrare remarcabilă a lui Lino Eneas Spilimbergo — pe care ne-o arată, după o reproducere, amabila noastră gazdă. Este *Terasa cu personaje*, o lucrare de maturitate, vădind meșteșugul compoziției și al desenului. Originalitatea tabloului constă în îmbinarea perfectă, în cadrul compozițional, a nudului cu trupurile îmbrăcate, o desăvîrșită cunoaștere a legilor perspectivei care te face « să simți » depărtările ca și primplanul, să admiri fundalul de zi calmă, moleșită de soare, sub un cer portocaliu, dealurile gri-albăstrii și apa luminoasă. O senzație de calm meditativ se degajă din întreaga pînză.

Cu totul altfel apare creația lui *Miguel Carlos Victorica*. Mult mai puțin precis în desen decît Spilimbergo sau Daneri, mai puțin rațional, subliniat liric, Victorica denotă o sensibilitate mai mare, un simț pronunțat al culorii, transmițînd o emoție senzorială puternică. Creația lui, mai puțin numeroasă în exemplarele din colecția Arena, înfățișează aici un admirabil *Balon gri*, o *Primăvară* profund lirică și emoționantă. Iar reproducerea după *Roma veche*, severă în atmosfera ei catolică, dar sugestivă prin contrapunerea castelului și catedralei pictată în culori închise, a verdelui, gri-ului deschis și albastrului naturii înconjurătoare, întărește impresia că avem în față o personalitate viguroasă, originală, înzestrată cu priceperea deosebită a transformării ideii imaginativ-estetice în imagine plastică propriu-zisă.

Raúl Soldi, înrudit prin maniera de lucru cu Victorica se arată un colorist desăvîrșit, și el mai puțin precis în desen, urmărind să transmită ideea emoțională a lucrării cu ajutorul efectelor de lumină și umbră — și, mai ales, prin intermediul unei poetice și măiestrite nuanțări a gamei cromatice. Aceasta se desprinde mai ales din sugestivul *Joven abrochandose* și, îndeosebi, din compoziția expresivă, emoționantă, senzorială prin excelență, *Ploaia*, a cărei reproducere se impune admirației noastre. În pasta cromatică puțin difuză, redînd admirabil atmosfera încărcată de ploaie, imaginea celor două femei cu umbrele care, în ciuda ploii nu se îndură să se despartă, preferînd să pălăvrăgească pînă le udă la piele, este plină de un umor de bună calitate.

RAÚL SOLDI, Ploaie — ulei

— Dacă vreți să cunoașteți cu adevărat pictura noastră, trebuie să vizitați muzeele din Buenos Aires și Rosario, să vedeți încă două-trei din marile colecții particulare existente. Și să n-o omiteți pe aceea a lui Ignacio Acquarone.

O CĂLĂTORIE ÎN LUMEA IMAGINILOR.

La Muzeul artelor plastice din Buenos Aires se resimte lipsa unui spirit științific în organizarea, în împărțirea sălilor, în prezentarea fazelor de dezvoltare a picturii argentiniene. În sălile de artă națională se află tablourile pictorilor francezi, spanioli și italieni, ba în aceeași sală, spre surprinderea noastră, pe un perete, figurează tablourile pictorilor argentinieni, pe celălalt, ale străinilor. Deseori nici criteriul cronologic nu este respectat. Cu toate acestea, ne putem face o idee asupra picturii argentiniene, asupra evoluției ei în ultimii două sute de ani.

Despre o pictură argentiniană propriu-zisă se poate vorbi de fapt doar de la începutul secolului al nouăsprezecelea. Și aceasta ținînd seamă de căile sinuoase, complexe, dificile, urmate de artiștii plastici ai acestei țări în condițiile unor puternice influențe exercitate de dincoace de ocean, de pictura italiană, spaniolă, și îndeosebi de cea franceză. Unii critici de artă argentinieni, căutînd parcă să sublinieze prezența mereu activă a plasticii țării lor în concertul și evoluția artelor universale, afirmă cu o nuanță de mîndrie, dar cu un fond evident de cosmopolitism, că fiecare curent cît de cît însemnat în Europa își avea versiunea sa argentiniană. Este adevărat că, pe de o parte, mulți artiști argentinieni își fac ucenicia la Roma și Paris, fiind astfel supuși influenței și îndrumării exercitate acolo; nu e mai puțin adevărat însă — pe de altă parte că, în secolul al XIX-lea, pe meleagurile La Platei au poposit destul de mulți artiști europeni, în căutare de condiții mai propice de muncă, de creație, de viață; și aceasta nu putea rămîne fără urmări în plastica argentiniană, cu toate că prin tematica, prin tipologia, prin specificul lumii pe care o zugrăvește și prin unele procedee și maniere proprii felului de a gîndi și a trăi al oamenilor Americii de Sud, pictura argentiniană rămîne națională, deosebită, de sine stătătoare.

În sălile care înfățișează începuturile acestei picturi se impune, la Buenos Aires, (muzeul cel mai valoros și la Rosario) personalitatea lui *Carlos E. Pelegrini*, cu lucrările în ulei și grafica lui semnificativă. Primul mare pictor argentinian pare însă a fi fost *Carlos Moreli*, cu portretele și desenele sale sugestive, realizate într-o manieră realistă, cu o viziune proprie, abordînd aspectele specifice ale vieții țării. Aproape contemporan cu el este *Pueyaredon*, portretist și el, abordînd însă și genul peisajului și, în ciuda unor aspecte supărătoare de litografie, reușind să redea lumea pampei, spiritul ei. Unele elemente de academism se

împletesc aci cu intenții pastorale, oarecum idilizante. Te surprinde aceasta tocmai pentru că tinerețea artistului e contemporană cu anii luptei împotriva dictaturii lui Rosas, anii revoluțiilor din 1852-1853. Filonul puternic realist se simte în sala școlii lui Goya, unde găsim un număr de pictori argentinieni care se arătau deschis urmașii săi. Cel mai proeminent dintre ei este *Vicente Lopez de Portano*, viguros, profund social, figurativ în sensul cel mai deplin al cuvîntului.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea e reprezentată aci printr-un grup masiv de artiști plastici realiști, în creația cărora filonul romantic subtil încălzește și înnobilează operele. Genurile abordate sînt variate. Te afli în fața unor compoziții tematice valoroase, în fața peisajelor, nudurilor, portretelor și naturilor moarte sugestive, și de pretutindeni se desprinde convingerea că artistul are ceva de spus. Și dacă printre artiști se află și străini — cum e francezul Antonio Vallon Ribot — cuvîntul greu îl spun argentinienii *Eduardo Sivioni, Severo Rodrigues Etchant, Reinaldo Gindici, Carlos Fablo Ripamon, Emilio Caraefa, Angel Della Valle, Ernesto de la Carcova.*

Din lucrările expuse care m-au impresionat mai ales aș vrea să mă opresc asupra *Toaletei* și *La șevalet*, pline de poezie, marcînd grija atentă pentru tipul creolului, dovedind știința desenului și o gamă coloristică fină. Compoziția emoționantă *Supa săracului* de *Reinaldo Gindici* marchează atitudinea critică pregnantă și totodată adîncul umanism al artistului. Tabloul e sumbru, chipurile colțuroase, tonurile întunecate, ca și viața acestor oameni săraci. Mizeria țipă de pretutindeni. De pe masa sărăcăcioasă, din hainele sumare, din fețele vlăguite. Dar mai cu seamă din ochii care nu iartă. Tonurile reci ale fundalului contrastînd izbitor cu cele calde ale fețelor servesc ideii de bază, îți vorbesc de acea măiestrie care dezvăluie tema prin intermediul formelor care nu ți se impun în sine. Este ceea ce te impresionează și în *La vuelta del Malon* — emoționanta compoziție a lui *Angel Della Valle*. Un grup de indieni se întoarce victorios dintr-o aprigă ciocnire cu colonizatorii. Pe fundalul superbului peisaj care înfățișează aproape fizic întinsul pampei, galopează războinicii. Au învins și aduc trofee. O prizonieră de o rară frumusețe e una din răsplățile vitejiei. În galopul furtunatec al cailor, tabloul reprezentînd însăși mișcarea, fețele războinicilor, mîndre, tenace, pasionate, cu o undă de cruzime — vorbesc despre forță și curaj. Orizontul înalt folosit de artist deschide perspective în adîncime, permite încadrarea compoziției în largul peisaj al pampei sălbatice. Colorația vie, în izbitoarele contraste de cald și rece subliniază dramatismul situației, atmosfera de luptă pe viață și pe moarte. Și nu mă pot opri să nu amintesc compoziția lui Ernesto de la Carcova, *Fără pîine, fără lucru*, un zguduitor și dramatic strigăt de revoltă împotriva nedreptății și exploatării. Sînt numai doi aci: el și ea. Masa e goală. Casa de asemenea. El e plin de energie, de forță, de dor de muncă. Pumnii sînt strînși, ochii grei de gînduri, sprîncenele încruntate, gura ferecată în rictusul unei dezlănțuiri cu greu stăpînite. Ai senzația că unghia a pătruns adînc în carne, că sîngele cald stă să curgă din acest pumn care simbolizează forță, năzuință, protest. Ea are copilul în brațe. Cu rugămintea concentrată toată în ochi. Nu are de lucru. Pîinea lipsește de pe masă. Tabloul impresionează prin realismul lucrării, prin știința compoziției, prin desenul desăvîrșit și paleta bogată a artistului care are ceva de spus și știe să spună, stăpînirea mijloacelor de expresie servind o idee mare și întruchipînd-o plastic în unitatea deplină a conținutului și formei.

Iată-ne astfel la capătul veacului, într-o altă sală. Aci domină *Fernando Fader*, remarcîndu-se mai ales prin *Primăvară după amiază*, *Jorge Hernandez* cu *Vînzătorul de găini*, apoi *Emilio Centurion* cu *Venus creola*, *Cezario Bernaldes Guibes* cu *Vrăjitorul*, pictînd în manieră impresionistă și postimpresionistă. Urmează un grup de expresioniști, foviști, cubiști, pînă la abstracționiștii contemporani. Dar cu tot vălmășagul de maniere și curente, cu toate că de fapt realismul în înțelesul său clasic parcă dispare, părăsești sălile din urmă cu sentimentul că aci se dă o bătălie mută.

Tablourile parcă se înfruntă unele pe altele. Chiar dacă aparent autorii se află înregimentați în același curent. E lupta dintre cele două concepții despre artă: figurativă — adică făuritoare de imagini care, pornind de la viață, în funcție de ea dă o apreciere, dă un verdict, duce un mesaj de luptă, de idei, de atitudine activă, arta în care trăiește cu întreaga-i pasiune artistul și epoca sa — și arta combinației sterile, seci, străine de om, goală de conținut, de sentiment, de pasiunea trăirilor — adică non-arta.

Părăsesc muzeul cu adîncă părere de rău că nu am avut ocazia să văd mai multe din lucrările artiștilor plastici argentinieni din secolul nostru, din anii dintre cele două războaie mondiale, din zilele noastre.

Totuși, am împlinit golul acesta în parte, vizitîndu-l pe profesorul Cordova Iturburu.

PICTURA ARGENTINIANĂ DE IERI ȘI DE AZI

Profesor de istoria și teoria artelor plastice, autor de monografii care prezintă publicului amator de frumos diferitele colecții particulare de artă plastică (colecțiile Luis Arena și Ignacio Acquarone), iubitor pasionat al artei în general și al celei argentiniene îndeosebi, Cordova Iturburu deplînge faptul că operele sînt împrăștiate și de aceea îmi va fi greu să-mi fac o imagine completă și amplă.

— Dacă ați fi avut posibilitatea de a vizita colecția Acquarone, sînt convins că ați fi căpătat o imagine destul de completă în ceea ce privește pictura argentiniană din ultimii cincizeci de ani. Firește, colecția posedă

EMILIO CENTURIÒN, Căderea nopții — ulei

HORACIO ÁLVAREZ, Vecinele — ulei

lucrări valoroase ale plasticii străine, mai cu seamă italiene. Dar nu aceasta este important. Alcătuită cu multă pricepere, cu un gust fin şi o sensibilitate remarcabilă, colecţia nu a ignorat nimic din ce este valoros în pictura noastră naţională. Urmărind serierea tablourilor, realizată fără o pretenţie riguros ştiinţifică, veţi cunoaşte nu numai personalităţile valoroase, dar şi curentele şi orientările în pictura argentiniană din secolul al douăzecilea.

Cordova Iturburu îmi întinde o mapă voluminoasă cu reproduceri în culori. O deschid încet, pornind într-o excursie lipsită de peripeţii care îmi dă putinţa de a cunoaşte ceea ce am ignorat în mare măsură pînă acum. Într-adevăr, parcurgerea unui mare număr de reproduceri realizate la un nivel tehnic destul de înalt, îţi dă posibilitatea să constaţi că această colecţie nu are doar intenţia de a marca o suită de valori plastice, ci are totodată o însemnătate documentară şi interpretativă vizibilă. Ne aflăm în faţa unei prezentări nu lipsite de amprenta gustului proprietarului, care totuşi oferă o informaţie substanţială cu privire la pictura argentiniană din ultimii cincizeci de ani. E discutabilă, fireşte teza lui Cordova Iturburu cu privire la rolul covîrşitor exercitat de creaţia artiştilor din ţările Europei occidentale, pe care îi socoteşte drept « maeştri în cultură », limitînd în fond vastul spaţiu al tezaurului culturii universale. Dar afirmaţia lui că arta plastică argentiniană îşi are contururi vădit naţionale, determinate de condiţiile istorice, geografice şi sociale, este de netăgăduit. Dar dacă unii cercetători sînt dispuşi a vedea în evoluţia artelor plastice în Argentina, pentru ultimele cinci decenii, doar apariţia unor « versiuni ale curentelor vest europene », Cordova Iturburu va preciza că « nu e vorba de o supunere şi o imitare oarbă, ci de un fel de asimilare a acestora ». Cert este că urmărirea atentă a colecţiei Acquarone îţi dă o imagine a succesiunii şi zbuciumului curentelor artei burgheze de la impresionişti încoace, mergînd pînă la aşa zisa « avant-gardă » de astăzi. Şi chiar dacă n-am putut vedea lucrări din ultima vreme, am putut sezisa aci, în Argentina, lupta acută între tendinţa de *a spune ceva nou* în artă sau nu, a transmite o judecată despre lume, a aborda un CE uman şi social de care nu s-a apropiat încă nimeni şi de a găsi calea nouă pentru felul cum să se spună acest nou, astfel ca judecata să fie mai pregnantă, mai emoţionantă, mai artistică. Este tocmai ceea ce scapă, de fapt, multora dintre cercetătorii argentinieni, dar ceea ce nu încetează a exista şi, după părerea noastră, a marca procesul de dezvoltare a artelor pe aceste meleaguri, proces sinuos, complex, dureros prin lupta care se dă şi care reflectă întreaga înfruntare în stil mare dintre forţele progresului şi reacţiunii în această ţară, ca şi pe plan mondial.

Impresionismul apare în Argentina cu oarecare întîrziere, în prima decadă a secolului nostru. Atît *Fernando Fader*, crescut la şcoala impresionismului german cît şi *Martin Malharro*, format în mijlocul impresioniştilor francezi, irup în plastica argentiniană prin forţa sugestivă deosebită a culorilor vii şi emoţionante, legate de aspectele ţării şi vieţii oamenilor. Peisajul către care se îndreaptă cu precădere, căruia nu-i răpesc valoarea bine definită de reflectare a realităţii, îmbină viziunea tradiţională realistă cu inovaţia coloristică impresionistă. Postimpresioniştii, *Silva, Navafio, Pisaarro* şi *Valentin Thibon de Libian*, rămîn în domeniul peisajului cu o notă dominantă de melancolie, de nostalgie.

Începutul celei de a treia decade însă avea să aducă în plastica argentiniană izbucnirea unor conflicte aprige, unor dispute care, în ultimă analiză, oglindeau zbuciumul lumii în condiţiile imperialismului, frămîntările din domeniul ideologic în împrejurările unor violente ciocniri de clasă. Fenomenul diferenţierilor observat în cîmpul literar prin apariţia grupelor « Floridei » şi « Boedei » îşi are aci ecoul corespunzător. Şi dacă în jurul aceleaşi reviste floridiste « Martin Fierro » se grupează elementele generatoare ale tuturor « ismelor » decadentismului, vom găsi nu puţine talente cu afinitate artistică şi orientare ideologică gravitînd spre « Boeda ». De altfel acesta din urmă încălca des şi substanţial domeniile « Floridei » şi exercita o influenţă remarcabilă asupra acelora care, militînd oficial în sînul unor curente moderniste, oscilau în creaţie, căutînd răspuns la nenumăratele întrebări care îi frămîntau, deseori găsindu-se în situaţia de a utiliza mijloacele şi formele moderniste pentru exprimarea unui conţinut social de mare tensiune, cu caracter protestatar, în unele cazuri militant. Florida, în sălile de care dispune, acordă loc primelor expoziţii cubiste ale lui *Ramon Gomez Cornet* şi *Pedro Figari*. Este interesant de observat că nu e vorba aci de imitarea cubismului european, ci că pornind de la unele elemente ale acestei, să-i spunem maniere, *Cornet* aduce motive şi spirit argentinian, zugrăvind chipuri şi realităţi naţionale, fenomen care persistă şi în orientarea lui Figari. Bunăoară *Profilul* lui *R. G. Cornet*, categorisit drept cubist, înfăţişează de fapt portretul sugestiv al unei femei sudamericane, cu privirea-i nostalgică, caracteristică, tratată cu adîncă pătrundere psihologică — ceea ce tocmai constituie trăsătura străină cubismului în general.

Lupta se înteţeşte între curentele « pasatistas » şi « vanguardistas », grupul Martin Fierro apărînd cu încrîncenare lucrările lui *Emilio Pettoruti* care, amestecînd elementele clasice şi moderne, trece de fapt la futurism. Şi dacă în *Manla le Brun* se redă în tonuri reci chipul şi figura personajului realizat pe un fundal de tonuri calde, caracterul sugestiv nu ne poate face să nu observăm că maniera de a picta, de a aborda însăşi realitatea, este totodată legată şi de părăsirea problematicii esenţiale sociale. Vom observa aceasta şi la *Hector Raseldua* ca şi la *Horacio Butler*, pictori talentaţi dealtminteri, colorişti remarcabili, dar care acordă desenului importanţă mai mică, eclipsînd treptat fiinţa umană şi căutînd să transmită ideea lucrării prin intermediul siluetei sugestive. De aceea, *Plimbarea de seară* a lui *Baseldua*, în ciuda atmosferii sugestive şi a unui peisaj tipic argentinian, emoţionează puţin, iar *Confidenţele* lui *Butler* sugerează doar intenţiile autorului, dizolvînd tipicul personajelor într-o imagine futuristă.

RAMÓN GOMEZ CORNET,
Profil — ulei

Dacă abstracţionismul actual îşi are filiaţia încă la *Pettoruti*, şi mai pregnant lucrurile apar la *Aquides Badi*, a cărui *Coborîre de pe cruce* pierde orice valoare de emoţie datorită tratării cubisto-constructiviste, desenului simplificat doar la contururi şi cromaticii reduse la aşezarea arbitrară de pete de culoare, dînd mai mult un climat fantasmagoric decît unul care ar zgudui prin exprimarea, cel puţin sugerată, de adevăr şi de retrăire intensă.

În opoziţie cu aceştia, stau, fireşte, partizanii artei figurative realiste, *Lino Eneas Spilimbergo* şi *Eugenio Daneri* despre care am vorbit mai sus, sau *Emilio Centurion*, a cărui *Venus creolă* sugestivă şi carnală am văzut-o la muzeu. Aici am avut ocazia să admir în *Căderea nopţii* compoziţia convingătoare, realizată în tonuri calde, vorbind despre măiestria artistului, despre perfecta cunoaştere a desenului, ritmului, compoziţiei şi subordonării mijloacelor de expresie, reliefării conţinutului de viaţă şi de idei. Imaginea femeii epuizate, cu ochii închişi şi braţul căzut moale, pe fundalul întunecat ce-i scoate în relief trăsăturile, expresia, starea sufletească, e profund emoţionantă, perfect particularizată — adevărată polemică cu *Arlechinul* lui *Pettoruti*, cu tendinţa lui de desfigurare a chipului uman, sau cu ceea ce dă spectatorului *Coborîrea de pe cruce* a lui *Badi*.

Dar care este aspectul actual al picturii şi criticii în Argentina? Eterogen. Coexistă, dar nu în convieţuire paşnică, artişti plastici de diverse vîrste, orientări felurite, crezuri contradictorii, concepţii ideologic-estetice diametral opuse. Unii susţin, de pildă, cum o face chiar amabilul *Cordova Iturburu*, că nota dominantă este aceea a valorilor senzoriale, ducînd la « o anume elaborare, mereu delicată a culorii şi materiei ». Ceea ce, după opinia noastră, încă nu spune nimic. Pentru că şi aşa fiind, atît în raport cu conţinutul, cît şi în ceea ce priveşte formele înfruntările sînt vizibile, acute. Căci acela care caută să opună peisajele şi naturile moarte, clare şi pline de delicateţe, adevărate simfonii ale culorii realizate de *Victorica*; pînzele rafinat colorate ale lui *Rossi* gravitînd mereu spre natură moartă; portretele fine, poetice şi sugestive ale lui *Soldi*; naturile moarte delicate, aş zice, diafane, ale lui *Diomede* şi compoziţiile în pastel ale lui *Mario Dario Grandi* (vezi *El compadrito*) creaţiei tematice din aceeaşi vreme, fireşte că ar comite o gravă eroare. Şi aceasta datorită simplului fapt că încetăţenirea voită şi savant meşteşugită a tezei după care arta contemporană occidentală nu are în general nimic comun cu realismul, încearcă să producă un divorţ violent, artificial, străin adevărului, între creaţia vie, pornită de la natură şi viaţă pe de o parte şi de altă parte efortul creator de interpretare artistică. În ciuda manierelor cu totul originale în care pictează artiştii citaţi mai sus, viaţa, realitatea, mişcarea nu numai că sînt prezente dar, am spune, perceptibile aproape fizic, atît într-o *Natură moartă* cum e aceea a lui *Miguel Diomede*, care înfăţişînd fructul întreg şi fructul tăiat, sugerează însuşirile, frumuseţea materiei, cît şi în compoziţia atît de « în caracter », *El compadrito*, sugerînd şi tipul de om, şi poziţia sa în societate. În schimb, încercînd să aducă confuzie şi să abată de la militarea pe poziţii realiste, drept « tematice » şi « cu conţinut » sînt prezentate lucrările suprarealiste cum ar fi *Podul distrus* al lui *Raquel Forner* care încearcă să rezolve tema antagonismelor dintre cele două lagăre, cel socialist, pe de o parte şi cel capitalist pe de alta, şi necesitatea cooperării prin mijloace străine zugrăvirii veridice, imaginea sa fiind bazată pe o fantezie bolnăvicioasă, generînd o emoţie de natură îndoielnică. La fel ca şi tabloul *Mecanica* de *Juan Batlee Planas*, care încearcă să sugereze mişcarea în forme străine existenţei şi manifestării ei reale.

Cert este că printre artiştii plastici argentinieni există mereu tendinţa de a reliefa şi interpreta realitatea, zugrăvind în peisaj, în compoziţie şi portret ţara şi locuitorii ei, specificul naturii argentiniene şi trăsăturile caracteristice ale poporului. Dacă faci un tur de orizont în orice muzeu, în orice colecţie particulară mai însemnată, îţi vei da seama de acest lucru, bineînţeles făcînd abstracţie de tot ce înseamnă arta nonfigurativă. Şi mai cu seamă aceasta se referă la arta abstractă, atît de violent ofensivă şi stridentă, antiumană şi reacţionară, cum se manifestă ea pe continentul american. Şi nu numai acolo.

— Fie că motivele, temele, sînt luate din viaţa citadină sau de la ţară — ne spune Cordova Iturburu — fie că artiştii zugrăvesc peisaje, oameni sau animale, datorită lor avem o imagine a Argentinei întregi, a oamenilor ei, a cerului şi pămîntului ei, a climei specifice şi mai cu seamă, a sufletului oamenilor care locuiesc pe aceste meleaguri.

Îmi permit să pun la îndoială teza mult prea generalizatoare care, pornind de la o idee justă, tinde la punerea la un loc a întregei plastici argentiniene, nediferenţiată atît din punctul de vedere a *ceea ce* zugrăveşte ea, cît şi din punctul de vedere al felului *în care* făureşte imaginea sensibilă a lumii. Căci cele văzute şi auzite, mi-au întărit credinţa că ne aflăm în faţa unor frămîntări artistice cu rădăcinile adînc înfipte în complexul luptelor sociale mereu mai ascuţite şi care se reflectă în cîmpul ideologic, în arta şi ştiinţa argentiniană.

Şi într-adevăr, cele spuse de Cordova Iturburu nu înseamnă de fel omogenitate de poziţii. Dimpotrivă, aci se află un număr mare şi eterogen de concepţii şi viziuni artistice, de metode de creaţie şi criterii estetice. Ele se şi manifestă diferit în creaţie. Astfel, într-o compoziţie cum este *Vecinele* de *Horacio Alvarez de Cordoba*, mizeria, viaţa umană, în viziunea puţin ironică, denunţătoare în orice caz a autorului, avem şi elemente din peisajul naţional, din îmbrăcăminte, locuinţe etc. Mai puţin oameni. Căci — siluetelor oarecum caracteristice nu le corespund trăsăturile feţei, maniera de a picta fiind de natură expresionistă. Altul e cazul lui *Juan Carlos Castagniano* la care desenul uşor, graţios, se îmbină cu gama de culori calde, cînd — în *Cal şi mare* — ne dă o imagine veridică, lirică şi sugestivă a peisajului terestru-marin argentinian şi a cailor sălbatici care populează pampa. Şi dacă la *Enrique Policastro* vom sezisa în *Veghe funebră* elemente de interior şi îmbrăcăminte argentiniană alături de obiceiuri naţionale, dacă tonurile sumbre, reci vor sublinia ideea tabloului, vor crea atmosfera şi vor exprima conţinutul — tematica şi orientarea lucrării se va apropia de *Norii* lui *Ricardo Supisiche*, de viziunea dezolantă a întinsului cîmpiei, cu bordeiul sărăcăcios, pierdut în imensitatea pampei. Deosebindu-se fiecare, fruct al muncii unor artişti originali, lucrările acestea arată ce aspecte concrete, diferite şi multilaterale poate îmbrăca realismul în artă, punîndu-şi drept scop fundamental întruchiparea adevărului vieţii. Vezi bine: întruchipare, deci interpretare artistică şi nu copiere, mimare naturalistă şi pasivă a realităţii umane şi a naturii înconjurătoare.

O negare a acestui drum şi acestui sens al artei figurative îl constituie însă « creaţia » unor artişti cum sînt *Leopoldo Presas*, *Horacio Berreta*, *Cerda Carretero*, *Vicente Forte* şi *Hugo Hottmann*. Ce-ţi poate sugera *Compoziţia* lui *Presas*, acea îngrămădire difuză de linii, pete de culoare care nu emoţionează, nu evocă nimic? Sau *Tripticul* lui *Berreta*, care reia elementele artei bisericeşti pentru a le supune unei operaţii de abstractizare netă? Sau naturile moarte ale lui *Carretero*, create dintr-un amestec futuristo-cubist, chemare la deformarea realităţii? Sau naturile moarte ale lui *Farte*, care nu au nimic natural în ele, cum e şi *Capul* de *Hottmann*, atentat la însuşi chipul fiinţei umane? Toate aceste elemente culminează în tablourile lui *Abel Laurens*, antifigurativist declarat, pentru care creaţia înseamnă confecţionarea unor combinaţii de ritm şi armonie pe plan coloristic, fără a exprima ceva, fără a avea într-un fel de a face cu viaţa în genere şi cu oamenii îndeosebi.

Nu mi-au plăcut, cu toate că încearcă să dea o anume interpretare proprie şi originală a vieţii, tablourile lui *Ideal Sanchez* şi *Bruno Venier*. Pentru că cele pe care le-am văzut nu aduc nimic nou, nu dau o apreciere inedită cu privire la viaţă. În *Raza de lună* a lui *Sanchez*, corpurile sugerate printr-un desen chinuit, colorate într-un verde închis, neagă parcă frumuseţea omului şi a dragostei, iar în *Vara* lui *Venier* petele de culoare stridente şi desenul primitiv, nu sînt decît nişte combinaţii sterile, pe cît de teribiliste, pe atît de lipsite de mesaj artistic, de emoţie, de gîndire şi simţire profundă, de încercare de a plăsmui imaginea care să vorbească despre un univers de sentimente şi trăiri. Acestora însă li se opun lucrări cum e *Copilul* de *Demetrio Urruchua*, plin de tandreţe, de poezie, valorificată în linia subtilă a desenului, în tonurile calde ale culorii, puse toate în slujba scopului fundamental: transmiterea vie a ideii imaginativ-artistice.

— Iată cum, parcurgînd reproducerile acestea aveţi posibilitatea de a observa — ne spune gazda — cum într-un timp relativ scurt, apar noi teorii artistice, cum înfloresc şi sînt apoi nimicite de alte concepţii. După cum lupta între teoriile actuale dă lumii artelor climatul încordat şi vibrant de opoziţie a criteriilor, orientărilor, tendinţelor şi temperamentelor care constituie în definitiv însăşi viaţa.

Nu ne putem reţine să nu polemizăm un pic. Luptă între curente da, fireşte. Dar nu pornind de la teoria artistică, ci de la practica ei în primul rînd. Pentru noi peisajul actual al picturii argentiniene este tocmai imaginea vie, expresia concretă a căutărilor unui drum în artă. Adevăr şi viaţă, sau minciună şi convenţional abstract drapat în toga teribilismului « avant-gardist ». Arta militantă interpretînd fenomenele vieţii, creînd imaginea ei sensibilă, pronunţînd judecăţi asupra vieţii, chemînd pasionat la acţiune, sau « arta » rece, abstractă, inumană, abătînd de la ceea ce zguduie conştiinţele oamenilor. Arta care înnobilează pe om şi-i deschide tainiţele sufletului, sau « arta » care îşi găseşte izvoarele în combinaţii sterile, străine vieţii, omului, progresului. Arta, în sfîrşit, care caută frumosul în natură şi în societatea umană, de la care porneşte înfăptuind imaginea corespunzătoare gustului şi idealului estetic al forţelor sociale înaintate, sau arta pentru care frumosul şi jocul abstract al formelor, lipsit de finalitate în unele cazuri, iar în altele patologica răstălmăcire a firii omului şi promovarea a ceea ce e josnic, primitiv, mergînd pînă la a nega însăşi valoarea şi caracterul uman al artei!

Oricare ar fi nuanţele, aspectele, forma, pe care le îmbracă arta, în faţa noastră se pune aceeaşi problemă — o problemă de veacuri — dar care în zilele noastre a căpătat o deosebită acuitate: *ce, pentru cine* şi *cum* se creează? Înfruntările dintre partizanii artei figurative şi ale artei abstracte urmărite în muzeele Americii de Sud nu sînt decît unul din aspectele naţionale ale acestei bătălii pe plan universal. Căci, în ultimă analiză, după cum arta figurativă e duşmană oricărui formalism abstracţionist, tot astfel ea este duşmana copierii realităţii, fotografierii ei « artistice », naturalismului. A crea înseamnă a interpreta. A interpreta realitatea, viaţa, creînd o imagine proprie, originală, generalizatoare, tipică — alegînd din realitate acele fenomene reflectate în conştiinţa noastră care, prin efortul creator de selecţie şi sinteză artistică dau naştere tabloului emoţionant al vieţii. Tablou care, aşa cum spunea Cernîşevski, ar fi « acea viaţă care trebuie să fie corespunzătoare dorinţei noastre ». Numai aceasta poate fi arta adevărată, aşa cum a demonstrat-o mereu istoria artelor, arta — făurire, arta — realizatoare a imaginii particulare, profund individualizată, care în dinamica ei cuprinde şi reliefează generalitatea şi legitatea fenomenelor vieţii. Şi aceasta cum dovedeşte istoria artelor, la trepte diferite, cu mijloace corespunzătoare, oglindind înseşi fazele noi de viaţă, de luptă, de gîndire, de trăire intensă a oamenilor; de la inferior la superior, pe întreaga scară a evoluţiei istorice. Atît în conţinut, cît şi în formă, atît în materialul de viaţă şi problematica sa ideologică, cît şi în perfecţionarea mijloacelor de expresie, a formelor adecvate conţinutului nou de viaţă, forme corespunzătoare, făurind acea imagine artistică strălucită în unitatea împlinită dintre conţinut şi formă. Imagine artistică generatoare de opere mari, valoroase, monumente ale culturii, nepieritoare documente de viaţă, zguduitoare întruchipări ale simţirii înalte şi elanului creator, înaripat al omului.

În Argentina, care este o parte a lumii întregi, de care e legată, în mijlocul căreia trăieşte, se înfruntă tendinţe şi concepţii contrarii. Apare clar însă că şi în domeniul artelor plastice, ca şi al culturii în ansamblu, timpurile primelor şi timidelor încercări au fost de mult depăşite. Plastica argentiniană îşi are propria ei fizionomie, tendinţele care o caracterizează şi care sînt mereu în luptă împotriva încercărilor de a-i altoi, de a-i impune cu de-a sila sau prin « persuasiune » copierea drumurilor propagate cu multă insistenţă şi cu foarte mulţi dolari prin diverse mijloace, drumuri care i-ar frîna posibilităţile de dezvoltare, de valorificare a realelor şi preţioaselor talente existente, cunoscute sau sălăşluind necunoscute încă în sînul maselor largi ale poporului. Şi cum oriunde afirmarea însuşirilor proprii ale poporului e în contradicţie cu interesele imperialismului, iar apărarea şi efortul îndreptat spre înflorirea culturii naţionale e o parte a luptei pentru independenţă, nu e de mirare că mişcarea populară în apărarea suveranităţii naţionale şi independenţei politice include şi salvgardarea culturii naţionale. Iată de ce asistăm şi la o mişcare largă, pe o platformă comună, a intelectualităţii patriotice. Ceea ce nu împiedică, ci presupune disputa creatoare. Condiţia însăşi a mersului înainte.

RICARDO SUPISICHE, Norul — ulei

MARCEL CHIRNOAGĂ

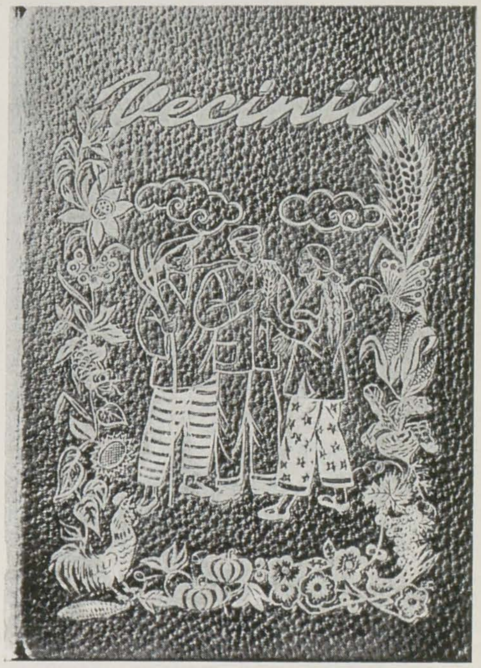
Dintre tinerii graficieni, **Marcel Chirnoagă** este deosebit de înzestrat şi muncitor. S-a manifestat la ultimile expoziţii de Stat, a avut acum doi ani o expoziţie personală, pentru ca la ultima, în sala de pe Calea Victoriei, să vădească un progres cert atît ca viziune cît şi ca procedee tehnice. Litografii, gravuri în metal, monotipuri, adeseori colorate, se înşirau variate şi atrăgătoare pe pereţii sălii, alături de ilustraţiile pentru capodoperele lui Dante şi Rabelais.

Numeroase sînt temele sau motivele care revin cu variaţii în ciclurile artistului, de pildă viziunea Bărăganului, episoadele de la 1907, scene din deltă, cu pescari la muncă, scene cu cai în apă sau în plină goană. Există în tot ceea ce lucrează Marcel Chirnoagă un gust pentru viziunile ample şi dinamice, în care deci oamenii sînt surprinşi în vastitatea spaţiilor şi în atmosfera lor specifică, în acţiunile lor caracteristice din sînul naturii, alături de animale. Din acest punct de vedere, ciclul Bărăganului este poate cel mai interesant. Pe un fond colorat în reflexe de culoarea muştarului, liniile subţiri şi unduioase ale creionului litografic construiesc largi perspective în care puzderie de oameni îndeplinesc muncile agricole, oferind o viziune plină de caracter şi mişcare. *La coasă*, *Aria*, *Pe drum* şi *Apa* sînt imagini care au darul de a valorifica panoramic oamenii şi priveliştea cu un suflu de continuă vibraţie şi poetizare. Ca puţini dintre graficienii noştri, Chirnoagă ştie să redea adevărul vieţii obşteşti în forme armonioase şi pline de mişcare, în imagini cu linii fine şi vibrante, cu pete mari de umbră şi lumină, care construiesc fiinţe şi locuri, sugerînd totodată vibraţiile aerului şi luminii, adică nelăsînd nimic din ceea ce dă caracter unei privelişti cu oameni. Marile dimensiuni ale existenţii — munca, rodnicia, creaţia — precum şi elementele caracteristice ale naturii — pămîntul şi cerul, apele şi norii, lumina şi aerul — se contopesc în viziunea sa plină de căldură şi avînt, bazată pe o fină observaţie şi pe nevoia de potenţare lirică. Interesant este că lirismul său simte nevoia de mişcare, uneori chiar de dramatism. Aceasta se vede în scenele de la 1907, în gravurile cu cai în galop, în scenele din deltă dar uneori chiar şi în privelişti mai simple cu cîte o pasăre sau numai cu pămînt şi cer în noaptea înstelată, precum şi în ilustraţii, unde pictorul alege acţiuni de un intens dramatism, dar în care portretistica nu este încă îndeajuns de expresivă.

Marcel Chirnoagă are remarcabile însuşiri de grafician şi ilustrator de cărţi, stăpînind adesea cu fineţe diferitele tehnici şi închegînd viziuni care se caracterizează prin amploare, mişcare şi poezie. Dacă va adînci şi mai mult expresia chipurilor şi figurilor (portretistica sa este încă săracă) şi va reuşi să fie şi mai articulat în compoziţiile vaste, cu numeroase personaje şi animale, vom avea un grafician cu totul personal şi original, în stare să redea ceea ce este mai viu şi mai caracteristic din vremea noastră. Ca sculptor, deşi nu lipsit de calităţi, ne pare mai puţin promiţător. Ciopleşte uneori direct piatra, are unele expresii calde şi vii, gust pentru stilizare, dar construcţia formelor nu dovedeşte siguranţa din cealaltă îndeletnicire.

Petru Comarnescu

MARCEL CHIRNOAGĂ, La coasă — litografie



ELLA CANCICOV, Coperta cărţii « Vecinii » de V. Em. Galan

RETROSPECTIVA DE ARTĂ DECORATIVĂ ELLA CANCICOV

O carte este, pentru cei mai mulţi dintre noi, un instrument de lucru. Îndrăgită mai curînd pentru ceea ce cuprinde, decît pentru felul cum arată, cartea mulţumeşte publicul cu atît mai vîrtos dacă, pe lîngă valoarea textului ei, mai e şi frumos prezentată grafic. Plăcerile de ordin estetic pe care ţi le poate acorda *cartea ca obiect de artă* au rămas însă necunoscute publicului romînesc pînă mai ieri, şi cred că încă nu sîntem destul de deprinşi să privim cartea în felul acesta. O tradiţie a bibliofiliei încă nu s-a statornicit la noi, şi este firesc ca eforturile editurilor de astăzi să se îndrepte în special spre realizarea unui standard cît mai înalt al prezentării grafice a cărţilor de mare tiraj, menite să educe pături cît mai largi de public, atît prin ceea ce conţin cît şi prin acurateţa şi, dacă se poate, chiar prin caracterul artistic al prezentării: ilustraţia interioară, vignetele, iniţialele, paginaţia, litera, hîrtia, broşarea şi, eventual, legătura, cu sau fără supracopertă — toate acestea contribuie să facă din carte un obiect plăcut, estetic. Reuşitele, îndestule, în această privinţă, nu mai trebuiesc enumerate: le cunoaşte toată lumea. Dacă le pomenim în treacăt aici, este doar pentru a stabili, de comun acord, un lucru: şi anume, că o ediţie artistic prezentată înseamnă ceva, iar o carte, un exemplar unic, artistic îmbrăcat şi devenit, prin legătura lui măiestrită, cu totul nepereche faţă de semenele sale, este o reuşită estetică mult mai preţioasă. Opera de artă ieşită din creierul şi inima unui creator, se mărgineşte de obicei la un exemplar unic. Caracterul de unicitate şi de nefungibilitate — neputinţa de a o înlocui — este ceea ce dă operei de artă valoarea ei de operă de artă. Fără îndoială, la trepte estetice din ce în ce mai înalte aspiră şi prezentarea grafică a ediţiilor întregi, care realizează însă pentru speţă, ca să întrebuinţăm o expresie din ştiinţele naturii, ceea ce un creator urmăreşte să întrupeze într-un exemplar individual.

Legătura artistică de carte este o ramură a artei decorative aplicate, în care începutul l-a făcut, la noi în ţară, artista a cărei expoziţie retrospectivă a fost de curînd în sala Galeriilor de artă din Bulevardul Magheru: *Ella Cancicov*. De un sfert de veac, această femeie de gust şi de cultură, cu un dar extraordinar al transpunerii în material plastic a unei idei literare, a deschis culturii romîneşti perspectivele imenselor posibilităţi oferite cărţii bune de către artistul care s-ar strădui să-i dea o îmbrăcăminte nu numai preţioasă ca material, ci şi artistică, în sensul creator al cuvîntului. O copertă este, în concepţia Ellei Cancicov, un rezumat metaforic, vizual, al cărţii respective. Atmosfera ei, stilul ei, sînt precizate în cîteva trăsături sumare, şi expresia, în mod firesc sintetică, de vreme ce materialul nu permite nuanţările infinite, ci solicită fixarea la 2—3 culori în care să se contureze ideea literară, pe fondul pielei preţioase a coperţii, nu are decît de cîştigat din laconismul acesta. Ella Cancicov îşi alternează tehnicile; sînt unele coperţi ilustrate prin gravare, cu instrumente înfierbîntate în foc — nu pirogravura facilă ci o gravură foarte serioasă, la cald însă — şi altele, cele mai multe, prin mozaicarea suprafeţelor asociată adeseori şi cu reliefurile obţinute prin apăsare. Decupînd în materiale divers colorate figurile ce urmează să fie intarsiate în fondul coperţii, decupate identic spre a putea primi intarsia, tehniciana perfectă dublează pe artistă, secondînd-o în toate etapele intermediare, de la concretizarea pe hîrtie a ideii şi pînă la realizarea ei în materialul definitiv. Dar nu virtuozitatea manuală a artistei acesteia ne preocupă acum, deşi este şi ea de admirat. Ceea ce face preţul acestor coperţi este caracterul de comentariu grafic sau plastic al cărţii. Coperta devine o definiţie, comprimată într-o metaforă; figurativă sau abstractă, această formulare succintă, prin imagine, a conţinutului unei cărţi, este la Ella Cancicov infailibilă. Registrul tematic este impozant: de la poveştile lui Perrault, prin « Cartea cu jucării » a lui Tudor Arghezi, « Hronicul măscăriciului Vălătuc » de Păstorel Teodoreanu şi « Mica Publicitate » de Aurel Jiquide, artista trece spre lucrări în care pitorescul joacă din ce în ce mai puţin rol: Anatole France — « Pe Piatra albă», Francis Jammes — «Nopţile care-mi

cîntă »; Emile Verhaeren — « Forțele tumultuoase »; Pușkin — « Ruslan și Ludmila »; Rainer Maria Rilke — « Cartea orelor »; Verlaine — « Romanțele fără cuvinte »; Eminescu — « Opere »; Ion Creangă — « Amintiri »; Matei Caragiale — « Craii de Curtea Veche »; Liviu Rebreanu — « Crăișorul », V. Em. Galan — « Vecinii ».

În toate, definiția dată de concepția grafică și cromatică a copertei oferă cititorului o imagine anticipativă, o prefigurare a conținutului. Procesul constituirii acestei imagini e de fiecare dată nou. La Gargantua și Pantagruel al lui Rabelais, coperta urmărește să dea impresia de pergament sau velin din epocă (ar trebui să adaug că cele patru volume ale lucrării au fost premiate la Expoziția Internațională de la Paris din 1937, dimpreună cu « Versuri » de Tudor Arghezi). În cazul « Floricelelor » lui Francisc din Assisi, imaginea se constituie prin definirea spiritului extatic al franciscanismului, « il poverello » — « sărmănelul », îngenunchiat: cu palmele, picioarele și coasta săgetate de raze aurii, deasupra titlului: « I Fioretti ». Pentru ilustrarea conținutului cărții lui Marșac despre « Kukrîniksî », artista a imaginat trei mîini care desenează simultan părți din aceeași caricatură, indicînd deci exact ideea colaborării celebre a celor trei artiști sovietici. Cele patru volume din « Istoria Artelor » de Élie Faure sînt la fel legate, într-o elegantă copertă de piele galbenă cu reliefuri: o statuetă egipteană la primul volum, o himeră de pe catedralele gotice — « gargouille » — la al doilea, silueta unei statui din Renaștere, la al treilea, însfîrșit « Arcașul » lui Bourdelle la volumul închinat artei moderne. Recentele premii obținute de Ella Cancicov la Trienala Artelor Decorative din Milano, în 1957, ca și premiile mai vechi, nu sînt decît o slabă recompensă pe lîngă aceea de a fi creat într-adevăr un stil, într-o atît de subtilă artă, ce îmbină pe intelectualul rafinat, de universală cultură, cu artistul sensibil și capabil de ingenioase concretizări metaforice.

Ion Frunzetti

JURNAL DE BORD

Aș vrea să intitulez această cronică « Jurnal de bord ». Îmi închipui că am întreprins, timp de treizeci de zile, o croazieră pe apele uneori liniștite, alteori tumultuoase, ale vieții noastre artistice și că mi-am însemnat cele mai interesante peripeții. N-aș vrea să scriu o cronică, ci să împărtășesc cîteva emoții trăite de-a lungul acestor treizeci de zile ale lunii aprilie. Și, poate, să consemnez aici unele gînduri, unele frămîntări.

6 *aprilie 1958*. Două vernisaje. **Ella Cancicov** deschide o expoziție retrospectivă în care reunește cele mai de seamă realizări ale unei activități de peste un sfert de veac. Frumos prezentate în vitrine, cărțile legate în piele cu ornamente lucrate în tehnica mozaicului, capătă un deosebit prestigiu, dezvăluind resursele unei arte încă prea puțin prețuite la noi. O anumită sobrietate în îmbinarea culorilor, un gust sigur, o înțelegere subtilă a textului definesc arta Ellei Cancicov. Într-un discurs inaugural, Mac Constantinescu subliniază meritele artistei și atrage atenția asupra importanței pe care arta decorativă aplicată trebuie s-o aibă în viața noastră artistică. E o cauză pentru care Mac Constantinescu luptă de multă vreme, cu o deosebită însuflețire. Și expoziția Ellei Cancicov îi oferă un minunat prilej de a dovedi nivelul pe care această artă l-a atins în ultimul timp, la noi.

SORIN IONESCU, La cuptoarele turnătoriei

În cealaltă sală din bulevardul Magheru se inaugurează expoziția lui **Sorin Ionescu.** În afluența festivă a vernisajului e greu să iei un contact mai intim cu opera unui artist. Totuși, de la prima vedere, cele două trăsături caracteristice ale artei lui Sorin Ionescu apar foarte limpede: lirismul și tendința către o viziune fantastică, în care visul se împletește cu realitatea. E, în tablourile lui Sorin Ionescu, o căldură, o intensitate afectivă care atrag. Și apoi, mai este și atmosfera de taină, de reverie, obținută prin vibrante întrepătrunderi de umbre și lumini. Îmi amintesc că Tonitza scria undeva că există două feluri de pictori: cei care armonizează culorile și cei care le echilibrează. Sorin Ionescu se înscrie hotărît în prima categorie. Într-o scenă de muncă — niște oțelari care lucrează în fața unui cuptor încins — lumina dă imaginii aspecte de legendă. N. Argintescu-Amza, în cuvîntarea de prezentare a expoziției, arată această facultate a artistului de a împodobi realitatea cu un nimb de poveste. Cu o singură condiție însă: ca această poveste să-și afle rădăcinile în actualitate, să fie o mărturie a vremii noastre.

7 *aprilie 1958*. Vernisajul expoziției **Coca Mețianu Necula.** Mi se opresc privirile mai ales asupra unui peisaj de iarnă, cu discrete armonii de griuri, compus în tonuri reci, bine închegate. Și apoi, un peisaj de toamnă, cu frunzișul înfocat al copacilor, pe care soarele așterne o pulbere de aur, luminează un colț al expoziției. Dar nu mă împac cu pînzele mari, cu țărance, unde artista nu a găsit accentele potrivite sensibilității sale. Mă întristează nereușitele unui artist, după cum mă bucură izbînzile sale. « Scrisul nostru, spunea Șirato, vrea să fie o tovărășie de drum cu cei plecați, ca și noi, spre căile ce duc în țara făgăduințelor artistice ». Același sentiment de solidaritate îl am și eu, atît în expozițiile artiștilor de care sînt legat printr-o mai lungă tovărășie de drum cît și în acelea ale tinerilor. Și expoziția Cocăi Mețianu Necula mi-a dat și cîteva bucurii și cîteva melancolice regrete.

11 *aprilie 1958*. Stîrnește o oarecare vîlvă articolul apărut în « Contemporanul » cu privire la colecția « Maeștrii artei universale ». Unele afirmații, ca de pildă aceea că acțiunea lui Savonarola nu a fost decît o simplă « ceartă între popi » sau aceea că Repin nu a avut o poziție critică și combativă în compoziția sa « Procesiunea din guvernămîntul Kursk » produc nedumerire. Această poziție obiectivistă în reconsiderarea moștenirii artistice pare foarte ciudată în paginile « Contemporanului » mai cu seamă după plenara pentru reconsiderarea clasicilor, ținută de curînd la Casa Scriitorilor unde s-au tras cu totul alte concluzii. Lupta de opinii începe să se afirme și în domeniul interpretării istoriei artelor. Să nădăjduim că din polemica ce va urma, se va face mai multă lumină. Dar pentru aceasta trebuie ca în locul patimilor bazate pe adversități personale, să domnească o atmosferă mai senină, mai prielnică argumentelor științifice.

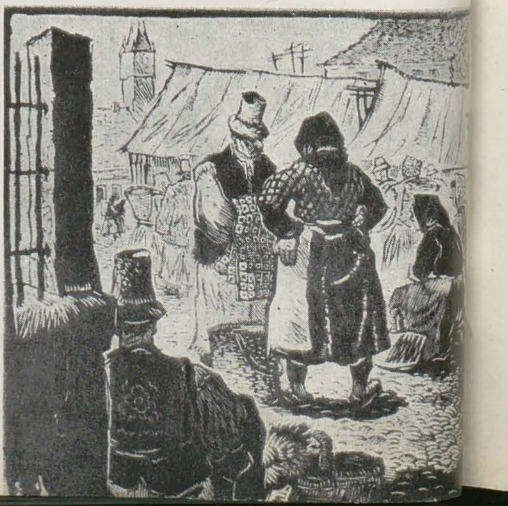
20 *aprilie 1958*. Încă un vernisaj, la Casa Arhitecților. Un tînăr grafician, pictor scenograf și arhitect, **Sergiu Singer** prezintă o serie de peisaje în acuarelă, peniță sau laviu. Lucrările sale pendulează încă între diletantism și virtuozitate. Uneori, Sergiu Singer știe să-și exprime, vibrant și discret, sensibilitatea.

SERGIU SINGER, Seara la catedrală

Și atunci reușește să facă operă de artă. « A ști să desenezi e meserie, spunea Tonitza. A ști să exprimi, prin linie, o undă emotivă, e artă ». Se simte, cîteodată, în peisajele lui Sergiu Singer această « undă emotivă ». Și de aceea cred că atunci cînd își va concentra activitatea, cînd din risipa tinereții și din vîltoarea unui temperament tumultuos va ajunge la căutarea unui drum propriu, Sergiu Singer va depăși în același timp și diletantismul și simpla virtuozitate.

23 *aprilie 1958*. Un muzeu nu este un depozit de vechi opere de artă, ci un centru de activitate educativă care inițiază necontenit manifestări menite să atragă interesul maselor. Muzeul de Artă Populară a înțeles pe deplin acest lucru și a arătat în ultimul timp o deosebită ingeniozitate în organizarea unor expoziții de artă populară cu teme foarte variate. După expozițiile consacrate « Gătelii capului » și « Artei populare a minorităților naționale » s-a deschis acum la Muzeul de Artă Populară o expoziție de scoarțe și țesături de ornament, care este în același timp și foarte bogată și cît se poate de instructivă. Simțul decorativ al artistului din popor, stilizarea expresivă a elementelor desprinse din realitatea înconjurătoare, alternanța, ritmul, vioiciunea coloritului, varietatea soluțiilor, toată această sugestivă înfățișare a unor realizări pline de migală

GH. IVANCENCO Piața la Baia-Mare



înseamnă o preţioasă contribuţie la cunoaşterea comorilor artei noastre populare. Ar trebui subliniată aici şi calitatea prezentării exponatelor, care denotă un gust şi o pricepere, vrednice de toată lauda.

25 aprilie 1958. Cu totul pe neaşteptate s-a răspîndit vestea morţii lui **Iser**. Cu trei săptămîni înainte îşi închisese expoziţia de desene unde, în ciuda vîrstei de 77 de ani, adusese aproape o sută de lucrări realizate în ultimul timp. Emoţionat, încerc să-mi adun gîndurile, amintirile. Ne lega o prietenie de peste un sfert de veac, călită în luptele comune, de odinioară, din vremea teroarei hitleriste. Îmi amintesc de expoziţia pe care, în ciuda opreliştii regimului antonescian, Iser a deschis-o în decembrie 1943, la Căminul Artei, de triumful pe care l-a obţinut atunci. Îmi amintesc de lungile noastre discuţii, de plăcerea cu care îşi povestea întîmplările din sbuciumata-i viaţă, de atîtea prilejuri în care mi-a arătat încrederea, prietenia şi afecţiunea sa. Am impresia că marii artişti din generaţia lui aveau o structură morală prielnică generozităţii şi adevăratei prietenii. Mă gîndesc la Pallady, la Şirato. Le simt şi astăzi lipsa. Şi acum ne părăseşte şi Iser. Voi evoca altădată uriaşa lui personalitate, munca lui prodigioasă, opera lui plină de vigoare şi locul pe care ea îl ocupă în istoria artei romîneşti. În clipa de faţă nu pot decît să plîng pierderea unui prieten drag.

26 aprilie 1958. Viaţa merge mai departe. Ieri s-a stins un mare artist. Astăzi se deschid trei expoziţii. Felicitări, strîngeri de mînă, zîmbete, urări de succes, nădejdi şi planuri de viitor. Lacrima abia s-a uscat. Tristeţea a rămas în fundul sufletului, ca un ecou înăbuşit. Da, viaţa trebuie să meargă mai departe!

Sînt mulţi ani de cînd n-am mai văzut pictura **Olgăi Greceanu**, în care deplina stăpînire a meşteşugului se îmbina cu sobrietatea şi nobleţea unei ample viziuni decorative. E un ritm lent şi grav, solemn şi impunător ca un andante maiestuoso în panourile sale decorative, care evocă legendare figuri din trecut.

Expoziţia Olgăi Greceanu ne înfăţişează o artă plină de demnitate şi de prestanţă, cu atît mai interesantă astăzi cînd problema picturii monumentale este atît de actuală! Ea arată îndeosebi cît de important este rolul pe care ritmul îl poate juca în compoziţia picturii monumentale, unde probitatea desenului trece înaintea subtilelor combinaţii coloristice.

Arta lui **Gheorghe Ivancenco** îşi află sursa de inspiraţie în viaţa satului maramureşean. Viziunea lui statică exprimă în primul rînd robusteţea fizică şi morală a ţăranilor de pe acele meleaguri. Folosind cu predilecţie tehnica gravurii, Ivancenco îşi păstrează şi în desen procedeul decupării formelor în mase contrastante şi compacte. Linia, uneori mai ingroşată, are funcţia de a pune un accent, de a sublinia caracterul formei. Iar alternările de alb şi negru, de pete largi de închis şi deschis au darul de a sugera culoarea, ceea ce acordă o anumită picturalitate imaginii. Expoziţia lui Gh. Ivancenco este o valoroasă manifestare a unui talent ajuns la o deplină maturitate. Şi de aceea, ea are o fermitate şi o siguranţă de limbaj care impresionează.

GH. NAUM, În marginea tîrgului

Într-o sală alăturată, de la Casa de creaţie a artiştilor plastici, şi-a deschis şi **Gheorghe Naum** expoziţia de gravuri. Ţesătura liniilor e fină, sensibilă, umbrele sînt uşoare, cu treceri subtile spre zonele mai luminoase. O boare de poezie se desprinde din arta lui Naum, care ştie să evoce şi oamenii şi priveliştile cu un lirism discret. Sînt, în această expoziţie şi numeroase monotipuri, în care rapiditatea, siguranţa şi spontaneitatea execuţiei au un rol foarte important. Naum reuşeşte să realizeze cu acest procedeu şi compoziţii mai vaste, cu aspect decorativ, secţionind suprafaţa în mai multe zone pe care le lucrează succesiv, fără ca prin aceasta să sufere unitatea imaginii.

S-au inaugurat aşadar astăzi trei expoziţii ale unor artişti de talent, care-şi exprimă fiecare în alt fel, propria concepţie despre lume, despre viaţă, despre artă.

27 aprilie 1958. Adunarea de doliu pentru cinstirea memoriei lui Iser are un caracter impunător prin numărul imens de participanţi, prin emoţia celor care au venit să-i aducă un ultim omagiu. S-a dovedit astfel încă o dată că în jurul adevăratelor valori ale culturii noastre, toţi artiştii îşi regăsesc sentimentul de solidaritate, îşi dau seama că sînt luptători pentru aceeaşi cauză, pentru aceleaşi nobile ţeluri. Prin moartea lui Iser, a dispărut din rîndurile lor un luptător de frunte. Pe deasupra conflictelor vremelnice care-i despart pe unii artişti, există o conştiinţă morală a artei romîneşti pe care Iser a luminat-o timp de aproape o jumătate de veac prin flacăra pasiunii sale de mare artist cetăţean.

29 aprilie 1958. Într-o atmosferă de adevărată sărbătoare se inaugurează în sala Dalles expoziţia retrospectivă a operei lui **Ion Jalea**. Iată în sfîrşit o expoziţie unde lucrările sînt bine prezentate, într-o lumină prielnică, într-un spaţiu adecvat. Nimic nu este îngrămădit sau de prisos. Totul pare aranjat cu distincţie şi sobrietate. Redescopăr şi frumuseţea de proporţii şi calităţile sălii de expoziţie. În cuvîntul introductiv Petru Comarnescu vorbeşte despre arta lui Ion Jalea, amintind liniile principale ale evoluţiei sale de-a lungul a aproape cinci decenii. Foarte îndreptăţită mi se pare observaţia că Ion Jalea a ajuns să creeze o tipologie romînească fără a recurge la arhaisme, ci folosind modalităţile de expresie cele mai înaintate ale sculpturii actuale, în imagini realist şi viguros construite. «Capul de cioban», «Portretul tatălui». «Tinca» sînt cîteva dintre cele mai expresive exemple în această privinţă.

Retrospectiva lui Ion Jalea este o sinteză a unei opere bine echilibrate, în care armonia, simţul măsurii, înţelegerea frumuseţii trupului uman, seninătatea şi măiestria precumpănesc. Ea înseamnă încununarea unei activităţi rodnice şi a unei mari devoţiuni pentru artă.

30 aprilie 1958. Încheiem această lună cu două vernisaje ale expoziţiilor **Paul Miracovici** şi **Vilma Badian**.

Prin felul de a trata lumina în zone largi, egale, alternate de porţiuni de umbră colorată, Paul Miracovici ajunsese încă de pe vremea cînd expunea cicluri întregi de peisaje din Dobrogea la un limbaj propriu şi caracteristic. Acum, el îşi duce mai departe căutările, îmbogăţindu-şi acest limbaj şi obţinînd efecte de o frumoasă decorativitate prin asimilarea creatoare a elementelor de artă populară. Simplificarea expresivă a contururilor, felul cum ştie să folosească pasta uscată, văroasă, mată, dîndu-i o intensă luminozitate, acordurile reci de culoare ţinute într-o gamă ridicată, efectele pe care le obţine din strălucirea albului sînt mijloacele prin care arta lui Paul Miracovici îşi capătă o pecete originală în exprimarea unei viziuni clare dar încă prea constatative, lipsite de freamătul vieţii de azi.

Vilma Badian este o personalitate frămîntată, cu tristeţi şi nelinişti, cu incertitudini şi căutări care se întrevăd şi în pictura sa. Îndrăzneala în expresie nu e susţinută întotdeauna de fermitatea limbajului artistic. Ta-

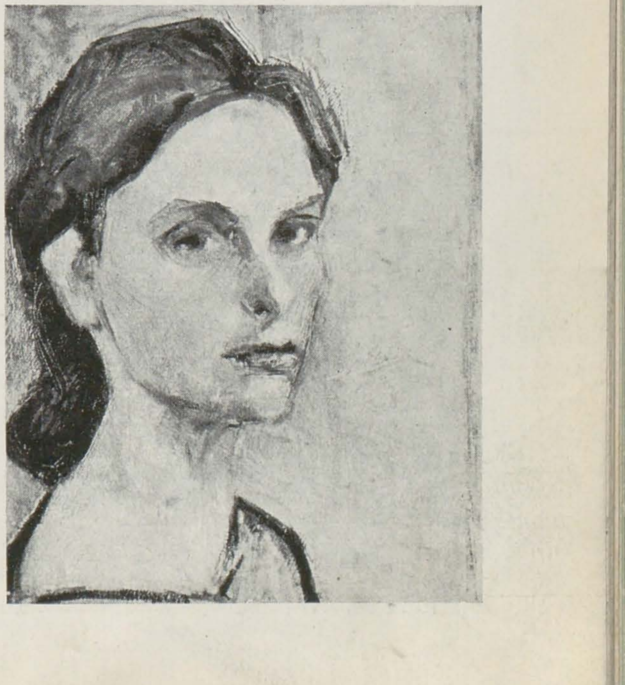
PAUL MIRACOVICI, Femei în tîrg

blourile din expoziţia sa sînt inegale, unele avînd remarcabile însuşiri de culoare, altele punînd probleme care nu sînt duse însă pînă la capăt. Dibuirile, încercările sale par chezăşia unei conştiinţe artistice active. Şi de aceea expoziţia Vilmei Badian poate fi socotită ca o promisiune a unui talent tînăr, în plină dezvoltare.

Ultima însemnare. Un pictor din provincie îmi spunea că atunci cînd citeşte cronicile artistice din ziarele şi revistele bucureştene are impresia că în Capitală există vreo cîteva duzini de genii şi vreo cîteva sute de mari artişti. Poate că această observaţie nu e cu totul lipsită de temei şi că n-ar strica să se facă, din cînd în cînd, şi o critică a criticii de artă. Mă întreb, acum, la capătul acestei călătorii prin lumea artelor, dacă nu cumva şi însemnările mele suferă de acelaşi păcat. Aş avea o singură scuză: sînt numai gînduri şi emoţii, transcrise într-un simplu jurnal de bord.

Ionel Jianu

VILMA BADIAN, Autoportret



DUMITRU GHIAŢĂ

L-am găsit pe maestrul Ghiaţă în atelierul său, pe pereţii căruia se aflau o serie de tablouri, majoritatea de inspiraţie cu caracter popular. De altfel, discuţia noastră a pornit chiar pe marginea caracterului acestor picturi.

— *În critica plastică stăpîneşte după părerea mea o confuzie regretabilă în legătură cu specificul naţional al artei care este redus la perimetrul lumii rurale. Cu alte cuvinte drept exponenţi ai specificului naţional sînt consideraţi numai acei artişti care se inspiră copios dacă nu exclusiv din problemele lumii satului. Ne adresăm D-voastră, recunoscut ca exprimînd, la ora actuală, mai complex specificul popular, cu rugămintea de a ne împărtăşi punctul de vedere asupra acestei chestiuni.*

— Observaţia Dv. socotesc că este plină de bun simţ. Eu însumi m-am lovit adeseori de această chestiune şi i-am fost întrucîtva victimă. Am fost considerat ca pictor al autenticului naţional pentru că în pînzele mele am dat viaţă unor chipuri şi întîmplări din lumea satelor. Exegeţii mei — puţini şi nu prea devotaţi — se găseau cam strîmtoraţi cînd trebuiau să se pronunţe asupra tablourilor de inspiraţie citadină, industrială. Aprecierile lor erau în aceste cazuri vagi şi tablourile erau excluse din sfera autenticului naţional. Există aici o neînţelegere care poate duce la o confuzie ideologică şi se cere deci lămurită. Atît producţiile închinate satului cît şi cele consacrate oraşului pot avea un profund caracter naţional, cu condiţia însă ca la baza lor să stea nu numai elementul formal ci şi un viguros caracter popular pe care l-aş traduce cu o perifrază mai puţin estetică, dar mai apropiată mie: zugrăvirea cu sinceritate şi dragoste a vieţii şi năzuinţelor poporului nostru. Din dorinţa de a cunoaşte multilateral viaţa omului din popor, cu mult înainte de 23 August, am călătorit în regiunile industriale ale ţării, am bătut drumurile oraşelor şi satelor culegînd impresii, îmbogăţindu-mi experienţa de viaţă şi artistică. Cred că peisajele industriale prezentate la expoziţia din 1927 sînt tot atît de autentic populare ca şi tablourile de inspiraţie rurală. După părerea mea caracterul popular trebuie căutat nu numai în modalităţile de expresie ci şi în tematica, ideile şi mesajul tabloului.

— *Cele spuse spulberă insinuările unora dintre exegeţii care socotesc universul D-voastră artistic ca imuabil ţărănesc, iar arta D-voastră pusă în slujba forţelor elementare ale omului, tiranizat de biologie, incapabil să se smulgă înapoierii sociale. Arta D-voastră este străbătută de un umanism generos şi fecund care încarcă tablourile de un cert mesaj social. Am vrea să vă cunoaştem părerea în legătură cu misiunea umanistă a artei noastre contemporane.*

— Vreţi să-mi lămuriţi întrebarea?

— *Desigur. Avem în vedere faptul că adevărata artă trebuie să slujească omul, să-l ajute la eliberarea sa etică şi socială, să-l înnobileze. Umanismul a fost caracteristic în general concepţiilor materialiste şi metodelor realiste de creaţie. Asta nu înseamnă însă că orice materialism este umanist, de pildă materialismul vulgar, după cum au fost şi idealişti a căror viziune avea un puternic caracter umanist. Este cazul lui Erasmus, al lui Ruysdael, prietenul lui Spinoza, etc. Evident faţă de umanismul veacurilor trecute umanismul epocii noastre prezintă elemente diferenţiale proprii.*

— V-am înţeles intenţia. După părerea mea a glorifica sentimentul de demnitate a omului societăţii socialiste, a-i slăvi biruinţele pe plan social, şi victoriile în lupta pentru supunerea naturii, înseamnă a fi un umanist socialist. Acest lucru nu poate fi făcut oricum. Din păcate vînătorii de gloriole, în numele abordării unei tematici diverse — se pretează la un naturalism submediocru al realităţilor contemporane, într-un spirit potrivnic realismului şi umanismului epocii noastre.

— *Observaţiile D-voastră sînt foarte preţioase. Ele demonstrează că sub raportul conţinutului, cultivarea celor mai bune năzuinţe populare are o valoare universală. Am dori să ne spuneţi cîteva lucruri şi despre forma naţională în artă.*

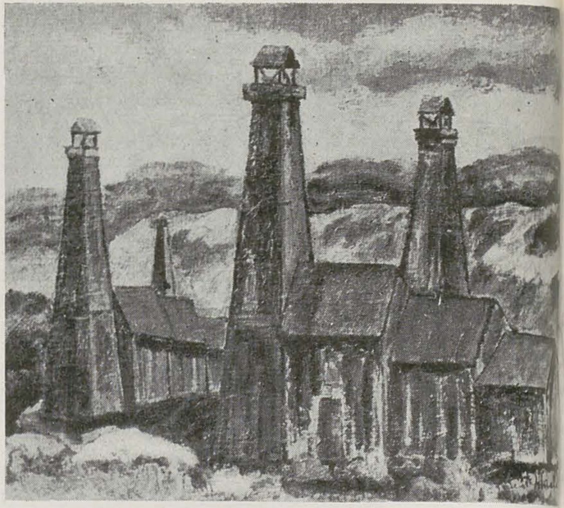
— Mai întîi cîteva cuvinte despre formalism şi specificul naţional. A existat în arta noastră un curent, din fericire anemic, care reducea caracterul popular şi specificul naţional la elementele decorative ale artei populare. Se cultiva un formalism tendenţios care lipsea tabloul de viaţă. Acesta se prezenta adesea ca un inventar de procedee tehnice ale artei populare şi atîta tot.

— *Aveţi dreptate. A existat această tendinţă pe care, pentru uzul discuţiei, s-o numim — împrumutînd un termen consacrat în literatură — semănătoristă, de a prezenta mediul rural sub un aspect idilic, festiv; ţăranii exultau de fericire, traiul lor părea edenic . . .*

— Din fericire însă dominantă la noi a fost tendenţa artei lui Grigorescu, Andreescu, Dimitrescu, care au subordonat elementele formale ale artei naţionale caracterului popular al conţinutului. Ca să sintetizez, după părerea mea adevărata artă, e aceea care cu mijloacele de expresie caracteristice geniului folcloric, are un conţinut de idei profund popular. În condiţiile artei socialiste, acesta coincide cu un punct de vedere internaţionalist. A se recurge la recuzita strict decorativă înseamnă a fi un formalist străin de marea inimă a poporului.

— *O ultimă întrebare: Ce aveţi de spus despre condiţiile create de statul nostru democrat popular artiştilor plastici?*

D. GHIAŢĂ, Patinaj — ulei



D. GHIAŢĂ, Peisaj petrolifer — ulei

— Sînt excelente. Nici în cele mai îndrăzneţe visuri, pe vremea cînd mă luptam din greu cu viaţa, nu întrevedeam timpul nostru cînd case de creaţie, ateliere, înlesniri de tot felul, întreţin o atmosferă emulatoare dintre cele mai rodnice.

Am mulţumit maestrului Ghiaţă pentru ospitalitatea şi amabilitatea sa bine cunoscute şi i-am urat succes la Bienala de la Veneţia, despre care a evitat, din modestie, să vorbească.

— Nu ştiu cum va fi primită pictura mea. În orice caz, voi prezenta o artă cinstită. E singura calitate cu care mă laud.

LUCIAN GRIGORESCU

L-am găsit la Casa de Creaţie de la Mogoşoaia unde lucrează cu elanul unui adolescent. Cu Lucian Grigorescu, temperament exploziv, tumultuos, discuţia se angajează promptă, francă, alertă. Discuţiile îi plac, efervescenţa ideilor îl seduce.

Despre Lucian Grigorescu se spune, într-o trăsătură definitorie, că este un colorist pe cît de impetuos pe atît de subtil. În pînzele lui culoarea absoarbe lumină şi reflectă viaţă, fiecare moleculă de culoare are o lumină a ei pe care o emană şi o contopeşte cu celelalte culori de pe pînză. În pictura maestrului nu există umbră şi lumină, există culori care joacă rolul de umbră şi culori care joacă rolul luminii. Formele îşi păstrează integritatea deşi devin volume cromatice în care rolul evocator îl are culoarea şi nu linia. În ciuda celor care i-au reproşat că se dezinteresează de desen, cred că este un colorist autentic cu o argutioasă inteligenţă plastică. Această formulă creatoare l-ar fi putut împinge cu uşurinţă spre formalism. Cu toate astea pictura lui este una stabil realistă.

L-am întrebat: *Vreţi să ne dezvăluiţi cărui factor se datoreşte echilibrul şi caracterul stenic al operei Dvs.?*

— V-aşi fi vorbit despre aceasta, în orice caz. Pe vremuri, la noi, unii artişti — mai bine zis pseudo-artişti — pictau cam ceea ce le cădea la îndemînă. Singura lor grije, era ca pictura să impresioneze plăcut pe cumpărător care era, indiferent de dimensiunile pungii, — capitalistul. Elementul prim cu care se făcea contactul între tablou şi privitor era culoarea. Consecința: speculaţiuni nesfîrşite de armonii « inedite » şi teoretizarea lor susţinînd că subiectul nu este decît un pretext sau îl anulează pur şi simplu. Subliniez ridicolul acestei aberaţii spunîndu-vă că am văzut într-unul din volumele intitulate « Le dictionnaire de la peinture abstraite » un tablou de Joan Miro intitulat « Nature morte » (ceea ce înseamnă că pictorii abstracţi cu toate că tăgăduiesc ostentativ subiectul sînt siliţi să-l introducă pe scara de serviciu). Tabloul reprezintă într-un amalgam de pete, de o naivitate care frizează cretinismul, o gheată. Şi pentru că în pictura abstractă subiectul « nu există » nici cel puţin ca pretext, gheata era într-un asemenea hal maltratată de viziunea pictorului încît părea că servise mai multor generaţii. Un tablou abject din care lipsea orice urmă de inteligenţă plastică. Cu siguranţă că artiştii francezi — Occidentul nu este lipsit de elemente serioase — vor reuşi să gonească din templul artei pe intruşii de acest fel, drojdia academiilor libere, care au învăţat pictura în două — trei zile. Culoarea, în afara determinării ideii, a subiectului şi a compoziţiei, nu înseamnă nimic. Interdependenţa acestor elemente, osmoza lor, este caracteristică artei realiste. A propos, cînd spunem culoare nu trebuie să ne gîndim numai la materia din tub, ci şi la valoare şi armonie.

— N-ar trebui să ignorăm nici bogatele resurse ale artei populare, care pot avea o binefăcătoare influenţă asupra artistului. Enescu în muzică, N. Grigorescu în pictură, inspirîndu-se din puternicele tradiţii ale artei populare au dat creaţiei lor o neasemuită strălucire universal recunoscută. Coloriştii cred că se pot şi ei nutri de la această generoasă alma mater.

— Întocmai. Eu însumi sînt — deşi la prima vedere n-aţi presupune acest lucru — unul din principalii beneficiari. În arta noastră populară, care este una din cele mai frumoase din lume, nu există obiect, cusătură, covor sau cioplitură, nu există formă care să nu fie înscrisă în proporţii perfecte, dar nici culori cari să nu fie armonizate cu o rară nobleţe. Culorile îşi păstrează caracterul iniţial, dar felul în care sînt confruntate, cantitatea matematic dozată a suprafeţelor şi raportul dintre ele, gustul, sensul plastic, măsura şi măiestria le pune la un diapazon vizual — dacă putem spune — care le regizează vibraţiunile într-o armonie perfectă. Culoarea există oriunde. Natura ne-a dat această fericire şi trebuie să profităm de ea din plin, dar fără a face din culoare singurul scop al artei.

— Metoda realismului socialist este refractară dogmatismului. Din contra, presupune o mare diversitate a formulelor artistice şi o deplină afirmare a fiecărei personalităţi creatoare. Realismul în general, şi realismul socialist în special, este compatibil cu afirmarea stilului personal în artă. V-am ruga să ne împărtăşiţi gîndurile Dvs. în legătură cu această problemă a artei noastre plastice.

— Aş vrea să-mi precizezi mai bine conceptul de stil individual.

— Aş propune fără nici o veleitate de definiţie să acordăm termenului valoarea de mod personal de a folosi metoda realismului în creaţie, potrivit structurii artistice proprii.

— Nu cred că putem afirma încă prezenţa stilurilor individuale în plastica noastră actuală, ci mai degrabă a unor personalităţi bine conturate, cu perspectiva de a dobîndi un viitor stil. Sînt convins că aceşti artişti au deplina conştinţă a valorilor, de aceea mărturisesc că aştept cu nerăbdare noile lor lucrări. Dintre aceştia îmi fac o datorie să-i numesc pe Ressu, Bunescu, Dărăscu, — pe cei mai tineri decît ei: Ghiaţă şi Catargi, şi cei mai tineri încă: Ciucurencu, Baba, Gheorghe Ionescu, Pauleţ şi alţii.

— Este îndeobşte cunoscută rezerva Dvs., în ceea ce priveşte secretele de atelier. V-am ruga să ne daţi totuşi cîteva informaţii despre proiectele Dvs., spre a le transmite prin intermediul revistei « Arta Plastică » admiratorilor Dv.

— După cum vedeţi, m-aţi descoperit departe de Bucureşti şi în plin lucru. Proiecte? Lucrări pentru Expoziţia de artă plastică a ţărilor socialiste de la Moscova: o compoziţie şi încă două lucrări pe care îmi propun să le selecţionez din totalul lucrărilor ce voi realiza. Pentru Expoziţia interregională, un Bălcescu, un nud, o utemistă, şi o compoziţie al cărei titlu îngăduiţi-mi să nu-l divulg. În luna decembrie, o expoziţie personală. În timpul liber, adică atunci cînd nu se mai poate picta, un studiu despre pictorul Hârlescu, care a fost un mare şi nefericit artist.

Balcica Moşescu

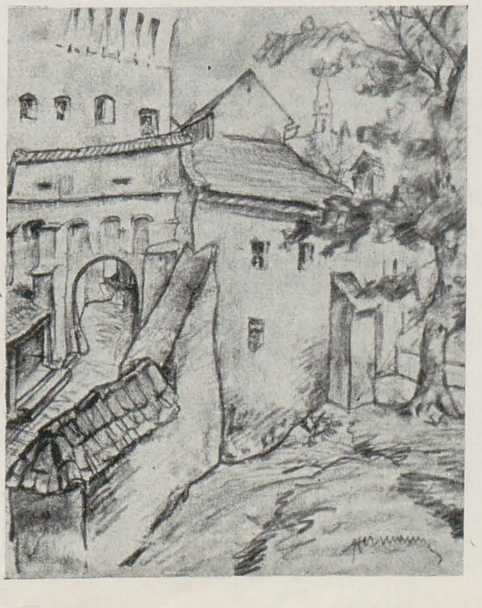
LUCIAN GRIGORESCU, Natură moartă — ulei

HANS HERMANN

Hans Hermann este unul din acei artişti care ştiu să-şi comenteze cu sensibilitate opera şi să-şi analizeze cu perspicacitate intenţiile. De aceea lucrările lui capătă un înţeles mai deplin atunci cînd sînt privite şi sub unghiul însufleţitului comentariu al autorului lor. Ultima expoziţie de desene deschisă în Galeriile Fondului Plastic din Sibiu a fost pentru Hans Hermann prilejul unui meditativ popas în creaţia sa şi al împărtăşirii unor experienţe ţesute dintr-o activitate artistică ce durează de mai bine de cincizeci de ani.

— Am fost recent caracterizat, şi aceasta în legătură cu desenele mele expuse de curînd, ne spune Hans Hermann, ca un descriptiv cu o accentuată tendinţă de a reda cît mai fidel amănuntele realităţii, cîteodată cu o insistenţă care face să dispară uşor emoţia iniţială. Unele din desenele din expoziţie poate că justifică o asemenea afirmaţie, dacă le privim pur şi simplu aşa cum se găsesc; dacă ne gîndim însă că niciunul din aceste desene nu reprezintă o operă în sine, ci toate nu sînt decît exerciţii sau lucrări pregătitoare — fie în vederea unor gravuri, fie a unor picturi — punctele de vedere se schimbă în mod necesar. Metoda mea de lucru se sprijină mai ales pe eliminările succesive de amănunte: îmi place să încep prin a grămădi multe, pentru a alege apoi, încetul cu încetul, esenţialul. Alţii procedează invers; dar nu se poate spune, printr-un verdict hotărît, care dintre cele două metode este mai bună.

HANS HERMANN, Sighişoara — conté



Întrebîndu-l cum se explică faptul că mai ales desenele cu motive din Sibiu sau din localităţile învecinate ori asemănătoare ca stil arhitectonic au acest caracter analitic, în timp ce alte peisaje din Jugoslavia, Franţa, Germania, şi în primul rînd cele cu privelişti acvatice sînt tratate mai nervos, mai larg, Hans Hermann răspunde:

— Este vorba de o problemă legată de un anumit sentiment al spaţiului. Într-un fel resimt spaţiul aici, în strict raport cu arhitectura locală, atît de familiară încît n-o mai pot despărţi de ideea pe care mi-o fac despre natura înconjurătoare, şi altfel îl resimt într-un loc care mi-e cu totul străin, în care totul îmi este şoc şi surpriză. Spaţiul meu obişnuit, cel pe care l-am redat adeseori în gravurile mele — şi care este prin natura lui deosebit de adecvat pentru interpretarea grafică — are un caracter mai închis, mai limitat, ispitind la concentrarea atenţiei către detaliu; privelişitile acvatice, dimpotrivă, îmi apar cele mai apte a provoca un răspuns mai concis şi mai vag totodată.

În orice caz — adaugă el — ultima expoziţie mi-a dat neaşteptatul prilej de a mă examina în această nouă calitate de desenator propriuzis: mă consideram pînă acum în primul rînd pictor şi gravor.

La întrebarea dacă are o preferinţă pentru vreunul din numeroasele genuri şi tehnici pe care le exercită cu egală îndemînare şi soliditate a meşteşugului, Hans Hermann răspunde:

— Mă feresc de a avea o asemenea preferinţă. Îmi place să lucrez în oricare din ele un timp anumit, şi apoi să schimb; ceea ce caut să obţin astfel este salvarea de rutină, cea mai mare primejdie pentru un artist, şi mai mult încă pentru un grafician. Lucrez cît lucrez gravură, în acvaforte, şi apoi mă refugiez în pictură; mă reintorc la gravurile mele, de astă dată la cele în pointe sèche să spunem, şi revin la acuarelă, şi aşa mai departe. Am însă grijă să operez aceste treceri înainte de a fi simţit vreo plictiseală sau de a fi avut sentimentul că am epuizat tot ceea ce aveam de spus într-o anumită direcţie. Îmi menajez această libertate de a schimba frecvent mijloacele de expresie pentru că socotesc că o operă de artă trebuie lăsată să crească singură şi că nimic nu împiedică mai rău această creştere — repet — decît rutina inevitabilă la un moment dat în cantonarea într-un singur gen, într-o singură tehnică.

Amelia Pavel

VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU

Pe pictorul ieşean Victor Mihăilescu-Craiu îl socotesc unul dintre cei mai înzestraţi şi personali artişti ai noştri. Îi apreciasem la expoziţia de la Bucureşti unele din uleiurile pline de vibraţie coloristică şi de adevăr uman şi îi admirasem şi mai mult lucrările prezentate la ultima Interregională de la Iaşi, unde guaşele sale, şi dintre ele mai ales cea intitulată « Interior de curte », mi se păruseră de o limpezime şi de un intens lirism cum nu mai întîlnisem de la Luchian încoace. Tehnica acuarelei şi guaşei, deşi mult cultivată, rareori o găseşti stăpînită cu adevărat ca la Craiu.

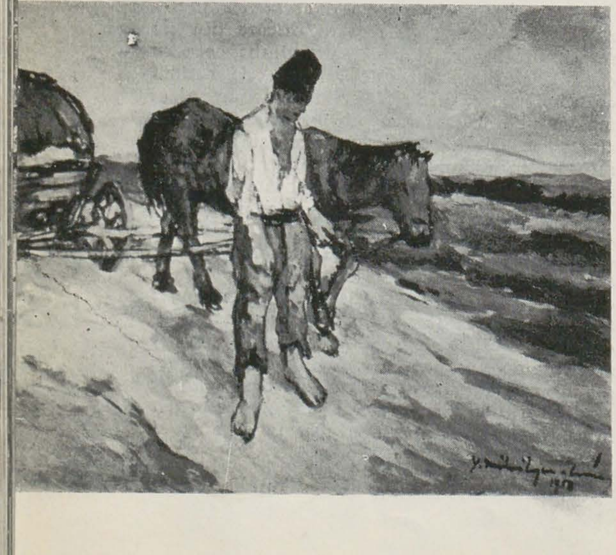
Pictorul ieşan nu are un atelier propriu, ci lucrează într-o casă din faimosul cartier al Sărăriei, mai sus de mahalaua Ţicăului. O casă simplă şi curată, cu o grădină în care se semănase căpşuni şi legume. Pămîntul proaspăt greblat părea desenat de pictor. Casa este păzită de un cîine rău, ţinut în lanţ şi locuită de oameni buni şi modeşti. Îndărătul casei, se întinde în zare dealul Şorogarilor cu coastele lui unduioase. Ceva mai jos, o piaţă mică unde sătenii îşi aduc produsele spre vînzare şi un loc viran unde se deshamă caii şi oamenii îi lasă să pască în voie, alături de căruţe. Pe vreme de iarnă ca şi de vară, aici vine adesea pictorul să studieze oamenii şi animalele pentru compoziţiile şi portretele sale. Îl cunosc bătrînii şi fetele şi el îi cunoaşte. Sînt figuri familiare în opera artistului, pe care mi-a plăcut să le revăd aevea. Mi-am închipuit şi pe vreme de iarnă priveliştea aceasta cu căruţe şi cai deshămaţi, cu fete în cojoace şi bătrîni în suman, adunaţi în jurul mărfii sau sporovăind cu pictorul, luminaţi de reflexele cristalelor de omăt şi ale cerului plumburiu.

La întrebarea mea:

— *Ce aţi lucrat recent şi ce pregătiţi pentru expoziţiile viitoare?* — mi-a răspuns:

— Intenţionez să fac o expoziţie doar cu compoziţii. Am în schiţe sau trecute chiar în guaşe vreo douăzeci de compoziţii, pe care le voi dezvolta în ulei. Scene din fabricile de textile de la Iaşi, cu oameni în timpul muncii, cu ucenici în ateliere sau în repaos. De asemenea, mă interesează ţăranii cu uneltele de muncă şi cu animalele de povară. Scene de pe ogoare sau la de tîrg. Portretul începe să mă pasioneze, alături de compoziţie. Şi aici încep cu guaşa pentru a ajunge la ulei.

VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU, 1907 — Fără adăpost — guaşă



— *Năzuiţi să deschideţi în curînd o expoziţie?*

— Asta n-aş putea-o spune. După cum vedeţi, eu iau şi reiau în diferite variante aceeaşi temă. Mă străduiesc, pe cît pot, să studiez lucrurile în adîncimea lor şi să ajung la detaliile cu adevărat caracteristice. Nu mă grăbesc să fac expoziţie. Într-adevăr, am aici material pentru opt-zece expoziţii, dar foarte puţine din aceste lucrări le voi expune. Ele mi-au slujit însă pentru ceea ce lucrez acum. Arta cere documentaţie şi trăire. Repin lucra şi un an la definitivarea unui personaj din compoziţiile sale, făcînd numeroase schiţe şi studiindu-l în profunzime. La noi, s-a cam pierdut ştiinţa de a da detaliile caracteristice, dar tocmai prin ele ajungi la o viziune artistică proprie. Prin detalii am ajuns ca boii mei să nu mai semene cu aceia ai lui Grigorescu. Oricine studiază temeinic constată că poate ajunge la ceva personal.

— *Ne puteţi spune ceva despre pictura actuală şi despre învăţămîntul artistic?*

— Bine faceţi că legaţi învăţămîntul şi pictura actuală laolaltă. În şcoală, nu se pune accentul pe desen şi pe culoare deodată. Se pune accentul ori pe una, ori pe alta, cînd ar trebui pe amîndouă deodată. Cînd compunem un tablou trebuie să simţim desenul. La Manet simţim desenul, chiar dacă nu vedem linii. Peisajul cu adevărat compus nu este doar un joc din pete de culoare. Îi simţi desenul din modul cum este pusă pasta. Luchian în « Mahalaua Dracului » are un desen foarte solid şi susţinut. Luchian a mers spre modernism printr-o seriozitate de mare compozitor pictural. Multe din peisajele ce le vedem în prezent prin expoziţii rămîn adesea la schiţe de culoare şi nu-s construite şi nici compuse. Structura este nesocotită. Natura însăşi este desconsiderată şi numai natura te învaţă adevărul culorii. Natura şi deci peisajul te învaţă cum să pictezi compoziţiile şi portretele. Aş spune că un pictor modern, dacă nu-i bun peisagist, ar putea să se lase de artă, dar iarăşi numai peisajul nu ajunge. Compoziţia şi portretul sînt genurile majore, care însă capătă ajutorul cel mare de la peisagistica făcută în sînul naturii.

În şcolile noastre se lucrează sintetic, nu se fac temeinice analize după adevărul naturii. Natura, cu lumina şi coloritul ei, este insuficient studiată şi cunoscută. Mulţi pictează nu după realitate, ci după alţii, imitînd şi modificînd din cap lucrările altora. Asemenea pictori, chiar cînd au talent, nu-şi pun cu adevărat probleme, ci caută modalităţi de a se înşela pe ei înşişi şi eventual pe alţii.

— *De ce în tablourile de compoziţie pictorii întîmpină cele mai mari dificultăţi cînd este vorba de a reda expresivitatea oamenilor şi cum rezolvaţi această chestiune dvs?*

— Este adevărat că în natură toate-s colorate, că masele nu sînt delimitate prin linii, dar aceasta nu înseamnă că prin pastă nu se poate desena, nu se poate construi. Marii pictori au construit totdeauna din pastă diferit valorată, dar numai modernii au înţeles adevărul culorii din natură. Oamenii sînt de asemenea coloraţi, îşi au coloritul lor ca tot ceea ce există în realitate. Manet a înţeles că masele sînt delimitate colorat şi a adîncit mai ales portretul şi peisajul în funcţie de acest adevăr. Adîncimea la care a ajuns el are, însă, cusurul că lasă impresia de neterminat, nefinisat. Monet a eşuat în compoziţie, cînd ni i-a imitat pe Manet şi Renoir. Cézanne? Cézanne, cu toate meritele lui, a anchilozat formele, lăsîndu-le prea statice şi căzînd într-un decorativ greoi. Din pricina neînţelegerii acestor limite şi lipsuri, o parte din şcoala modernă a renunţat la adevărata compoziţie şi nu mai poate reda expresivitatea umană. Dar nu şi Repin, mare pictor de compoziţii, care a depăşit pe impresionişti. Îmbinînd noua tehnică universală cu tehnica proprie, Repin a ajuns la mari realizări în compoziţie şi tehnica lui poate fi aprofundată cu folos de către cei de azi.

În ceea ce mă priveşte, cînd lucrez compoziţii şi portrete, ca şi cînd fac peisaje, mai intîi studiez în guaşă motivele. Nu întrebuinţez niciodată cărbunele. Fac studii după oamenii pe care îi observ sau care îmi pozează. Caut să desenez profund chipul sau figura, precum şi legăturile dintre personaje, aşa ca să redau mişcarea. Fără mişcare, expresia se împuţinează. Cînd studiez un personaj, iau parte cu parte din expresie, apoi îi dau o ţinută unitar picturală şi caut un aranjament decorativ. Apăs pe anumite trăsături, care mi se par mai grăitoare, mai definitorii. Mă străduiesc să respect structura prin desen, dar printr-un desen din culoare, din pastă, iar nu liniar. Desenez numai din culoare, căci altfel nu aş fi pictor. Şi tocmai pentru că expresia este cel mai greu, dar şi cel mai valoros element, fac mereu studii, nu numai ca să o prind din zbor, dar ca să o adîncesc. Expresia adînc semnificativă este cel mai anevoie de redat. Şi tocmai aici îmi concentrez acum eforturile.

P. Com.

ION SIMA, Ileana — ulei

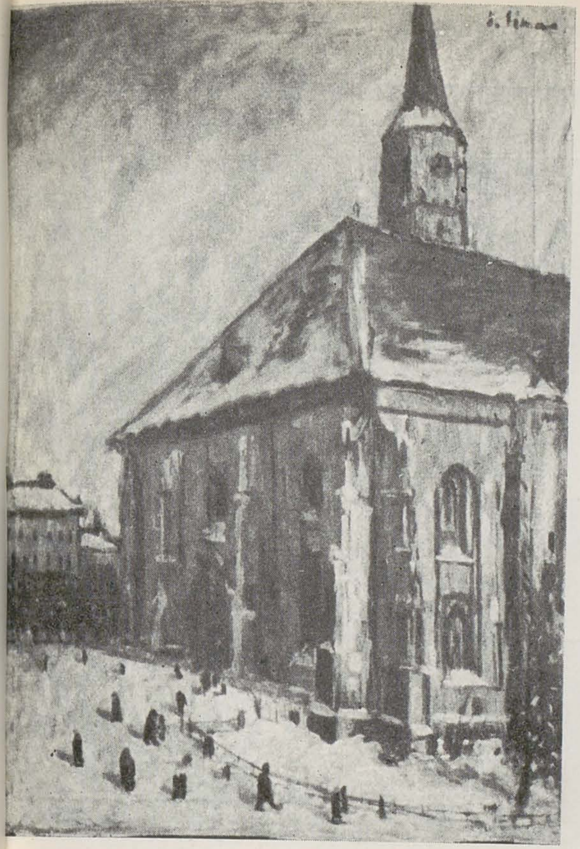
ION SIMA

Ion Sima s-a manifestat ca un pictor autentic, încă de acum 25 de ani.

Astăzi, în nişte încăperi albe, curate, se poate vedea acasă sau la un îndepărtat atelier pictura lui Ion Sima, luminoasă şi muzicală. Şi el este luminos, franc şi neted, fără umbre şi şovăieli, îndrăgostit de abundenţa cerului care-i străbate prin ferestre, de stupinele culorii, de oraşul său, de oameni, de parcuri, de străzi, de flori.

Acasă, la Cluj, pe pereţii albi se mai găseşte rar din vechea lui pictură, de debut, închisă, sumbră ca la romanticii nocturni. Cu timpul, pe drumul unui sfert de secol, pîcla s-a limpezit şi pictura lui Ion Sima a ajuns la o strălucitoare veghe diurnă, de plin soare, de aer proaspăt.

S-ar putea bănui că Ion Sima a trecut brusc de la un sentiment intimist, de la un sentiment care îi îmbătrînea tinereţea, la o claviatură de lumini care îi întinereşte maturitatea. De altfel Ion Sima trebuie privit numai prin izbucnirea propriilor lui izvoare, în mişcarea continuă a sentimentelor lui. Pictura sa a crescut do-



ION SIMA, Vedere din Cluj — ulei

mol, s-a reliefat dificil, prin stăruitoare depuneri de straturi naturale, între fluxurile şi refluxurile unor experienţe trăite care l-au împins pe treapta sigură şi solidă a autenticei lui realizări.

Florile lui Ion Sima sînt vesele, proaspete, fără nimic dramatic, fără nimic veşted.

Peisajele sînt şi ele inundate în lumină şi strălucesc spălate şi limpezite ca după o ploaie care le-a primenit şi le-a înviorat.

Portretele — îndeosebi ultimele — l-au ajutat să-şi pregătească o nouă fază care să-l reprezinte: compoziţia.

Liniştit, tăcut, Ion Sima s-a dezvoltat an de an, cu răbdare, adăugînd lucrare lîngă lucrare. Cred că nu greşesc spunînd că el se apropie de rîndul întîi al picturii noastre.

I. I. Mirea

ION PACEA

Ion Pacea, ca şi Musceleanu, lucrează în acelaşi atelier cu Catargi, la casa de creaţie din strada Pangratti. Acolo am stat într-o zi mai mult de vorbă, pornind de la reportericeasca întrebare: la ce lucraţi?

Pacea lucrează la o compoziţie inspirată din viaţa muncitorilor. E prima sa compoziţie de proporţii, inspirată din realitatea vremurilor noastre, cu complexe probleme de conţinut care au adus după sine tot atîtea probleme de meşteşug, o compoziţie ce solicită — pentru realizarea ei — un efort susţinut al artistului.

— Cred — spune Pacea — că idealul oricărui pictor legat de viaţa noastră de azi e de a realiza compoziţii, unde într-adevăr se poate desfăşura, poate da tot ce are mai bun, deoarece compoziţia întruneşte la un loc portretul, peisajul şi natura moartă. Preocuparea pentru compoziţie se manifestă prin conturarea ideii, prin alegerea subiectului şi apoi prin documentare, cea dintîi etapă a creaţiei propriu-zise.

Prima forjă. Cuvintele le-am auzit şi noi de atîtea ori, le-am citit în articole de gazetă, le-am ascultat în reportaje radiofonice. Expresia s-a detaşat poate de subiectul reportajului respectiv, dar a rămas undeva în conştiinţa artistului, alături de noţiunile muncă, tinereţe, elan, victorie. Şi, iată că — vizitînd anul acesta în mai multe rînduri secţiile complexului C.F.R. Griviţa Roşie, discutînd cu muncitorii, urmărindu-i în marile ateliere, în preajma cuptoarelor din care oţelul curge ca un izvor într-un peisaj fantastic — Ion Pacea şi-a adus aminte de prima forjă. Va face o compoziţie la unul din ateliere, unde tinerii muncitori, harnici şi entuziaşti, pe cît de buni sportivi, pe atît de buni turnători, trăiesc emoţia şi bucuria primului oţel turnat. La început s-a gîndit la o compoziţie mică, cu trei personaje. Momentul încercării oţelului, prima probă a acestuia, e însă un eveniment de seamă al atelierului, cu atît mai mult cînd e vorba de prima probă a unei brigăzi de tineret. Subiectul cere participarea unui număr mai mare de personaje. S-a mărit compoziţia, s-a complicat compunerea ei. Atelierul cu sectoarele lui constituie cadrul. Omul e elementul principal, el stăpîneşte şi coordonează întreaga lume de foc şi de metal cu fulgerele şi uruitul ei permanent. Deci omul trebuie pus în prim plan: muncitorii orînduiţi în grupuri, nu regizaţi ca într-o fotografie de calitate discutabilă, ci gîndiţi îndelung şi distribuiţi după cerinţa realităţii, realitate care trebuie să reiasă, să se oglindească în tot ceea ce are mai esenţial, în imaginea artistică construită după stricte legi plastice. Acesta este drumul şi ţelul. Artistul a început prin a lua schiţe de desen la faţa locului după oamenii în mişcare şi acţiune. A continuat apoi prin schiţe de culoare, care au premers compunerea în creion a primului studiu de compoziţie, mare, pe hîrtie. Abia cînd acesta e completat şi verificat la faţa locului, la turnătorie, urmează trecerea la lucrarea propriu-zisă, pe pînză. Elaborarea se desfăşoară încet. Artistul obişnuieşte uneori să întrerupă o lucrare mare înainte de a o finisa pentru ca totul să se sedimenteze. Poate pînă la toamnă sau pînă la iarnă compoziţia va fi terminată. Va avea oare amploarea unui concert, a unei simfonii — după studiile, exerciţiile continue, portrete, peisaje, naturi moarte cu care Ion Pacea a atras atenţia la expoziţiile de stat şi la expoziţia sa personală de anul trecut?

Horia Horşia

ION PACEA, Lectură — ulei

PICTURA MURALĂ ÎN EDIFICIILE MODERNE

de arh. JEAN MONDA

Agenţia C.F.R. din Piaţa Republicii, fresca pictorului P. MIRACOVICI, pe un perete frînt, impropriu

Pictorii şi criticii de artă, preocupîndu-se de aspectele de azi ale picturii murale, insistă fireşte asupra tematicii şi chestiunilor de stil şi tehnică picturală. Dar frescele constituie un element complementar al arhitecturii. Funcţia lor fiind de a pune în valoare caracterul interioarelor, ele sînt subordonate geometriei suprafeţelor arhitectonice pe care le împodobesc şi le înnobilează. Oricărui stil arhitectonic îi corespunde un anumit gen de pictură murală. În acest sens nu e lipsit de interes de a se examina fugitiv posibilităţile de integrare a picturii monumentale în noile forme structurale, precum şi influenţele pe care progresele tehnice le exercită asupra acestei arte majore.

Vorbind despre unele fresce ale Renaşterii italiene, *Taine* spunea că ele nu sînt aplicate pe edificiu ci fac parte din acesta: îl îmbracă după cum pielea îmbracă un corp. Între timp a intervenit însă sciziunea în triada artelor plastice. Constantă timp de milenii, coeziunea lor nu mai există. Sculptura s-a izolat, pictura s-a desprins de perete. Degajarea lor de cadrul clădirii şi predominanţa funcţionalismului au făcut ca arhitectura — în dauna ei — să rămînă din ce în ce mai mult redusă la propriile-i resurse. Sînt totuşi frecvente cazuri cînd pe întinsul suprafeţelor lipsite de reliefuri e necesară o îmbogăţire prin inventivitate picturală şi culoare, cînd se cere o animare, o expresie emoţională ce numai pictura monumentală poate să ofere.

Asocierea picturii murale cu arhitectura nu este numai de ordin fizic. Pe lîngă legătura materială cu suportul (zid, tavan, boltă, cupolă) există şi alte raporturi mai subtile: de concepţie, de scară şi ritm, de echilibru şi atmosferă. Trăsăturile arhitectonice dictînd direcţia privirilor impun aranjamentul grupat sau dispersat al figurilor, determină dispoziţia generală a elementelor compoziţiei şi implicit caracterul acesteia. Complexitatea raporturilor reciproce face ca încorporarea picturii în arhitectură să se facă în alt mod în interioarele funcţionale decît în cele tradiţionale.

Caracteristica decorativă prevalează, fie că este vorba de compoziţii lipsite de perspectivă şi executate în culori plate accentuînd soliditatea, impenetrabilitatea peretelui, fie că se urmăreşte impresia perforării acestuia, că se creează iluzia spaţiului tridimensional utilizîndu-se mijloace realiste şi perspectiva geometrică şi aeriană. De fapt, şi pictura de şevalet pare o scenă privită printr-o deschidere în zid; rama tabloului ţine în acest caz locul pervazului unei uşi sau al tocului ferestrei, rostul ei fiind de a tăia legătura, de a detaşa pictura de ambianţa încăperii. Dimpotrivă, la frescă încadramentul arhitectonic o leagă de structură spre a alcătui un ansamblu decorativ.

Reînnoirea arhitecturii de interior, modificările pe care actualele exigenţe utilitare şi procedee constructive le-au adus în tematica şi aspectul clădirilor, în finisarea acestora, în condiţiile lor de luminare nu au rămas fără efect asupra formei celei mai imaginative a artei decorative care este pictura murală.

* * *

Suportul material al frescei, *peretele*, şi-a păstrat masivitatea timp de milenii. Doar în perioada Gotică i s-a redus rolul de susţinere; atunci, structura oarecum scheletică a edificiilor a dezavantajat pictura monumentală. Imensele ferestre ogivale au restrîns suprafeţele arhitectonice pictate, a căror privire era de altfel stînjenită de lumina colorată a vitraliilor. Odată cu Renaşterea s-a revenit la zidurile, susţinătoare: fresca şi-a regăsit suportul amplu, a invadat pereţii, plafoanele, bolţile, cupolele a ajuns la apogeu. Apoi, după înflorirea Barocului, cînd muralismul a înregistrat o fericită uniune cu arhitectura, pictura a început treptat să se detaşeze de perete iar în timpurile mai apropiate nouă s-a ajuns la predominarea tabloului de şevalet.

În concepţia stabilităţii, schimbîndu-se relaţiile dintre greutate şi rezistenţă, actualmente zidurile masive sînt pe cale să dispară definitiv. Locul lor e luat de stîlpii izolaţi ai carcaselor metalice sau de beton armat. Tot aşa, plafoane şi bolţi de sticlă înlocuiesc pe cele solide, opace. Situaţia din epoca Gotică, cu reducerea suprafeţelor, susceptibile de o decoraţie picturală, a reapărut acum într-o formă mult mai acută. Revoluţionîndu-se funcţia pereţilor, cei perimetrali s-au transformat într-un fel de perdele, adesea transparente, iar cei despărţitori mereu mai uşori, mai subţiri, cîteodată mobili sau plianţi, devin simple paravane compuse din piese îngrijit finisate în uzină. Există şi unele instalaţii moderne care împiedecă executarea de fresce. Aşa se pot menţiona serpentinele îngropate în tencuiala unor întregi pereţi şi tavane, la instalaţiile de încălzire radiantă.

Aranjarea spaţială flexibilă, dispariţia greutăţii şi grosimilor, reducerea opacităţii unora din edificiile moderne schimbă ideea vizuală despre spaţiu. În frescele înconjurate de o astfel de ambianţă, modelajul cu umbre puternice ar distona. Aci se cer efecte diafane, de semi-transparenţă, cu tonuri pale, sugerarea spaţiului făcîndu-se nu prin perforarea iluzionară a peretelui, ci pe altă cale: prin suprapuneri de planuri, fără a se da impresia unei discontinuităţi în zid. De asemenea la unele compoziţii, e avantajos ca părţile periferice să se piardă, să se estompeze în culoarea pereţilor înconjurători, a căror tonalitate trebuie să facă parte din paleta frescei.

* * *

Stîlpii ce separă azi zidăria, au un caracter frapant nedecorativ, trădîndu-şi materialul anonim, lipsit de nobleţă. Şi pereţii masivi ai arhitecturilor tradiţionale erau compartimentaţi de coloane, pilaştri, rizalituri; dar aceste elemente constructive în stilul epocii, aceste cadre ornamentale convenţionale separau şi legau în acelaşi timp pictura de structură, formînd laolaltă un complex decorativ. Motivele arhitectonice pictate ca fundal al frescelor, contribuiau şi ele la continuitatea decoraţiei. Acum însă pilonii de susţinere, nervurile plafoanelor sau cupolelor, piesele constructive aparente ale acoperişurilor, toate aceste părţi componente ale unui schelet vizibil sînt eterogene picturii monumentale, pur imaginative. Şi totuşi, această incompatibilitate poate fi înlăturală.

Spre a se obţine o unitate compoziţională între frescă şi o ambianţă ca aceasta, clar conturată, se cere şi picturii oarecare precizie,

linii definite, o strictețã în aranjament precum și diferențe tonale sensibile.

În unele interioare moderne, dispariția profilațiilor care limitau fresca face ca ea să capete forma unor motive izolate. Astfel de vignete neîncadrate, dar avînd între ele o legătură dictată de concepția generală și regulele compoziției, acoperă doar o parte a peretelui cu întinse spații goale, intermediare.

Alteori, dimpotrivă, pictura invadează toate suprafețele arhitectonice. Așa este cazul în arta monumentală a lui *Diego Rivera*. Marele muralist, în frescele lui realiste executate în Mexic, S.U.A. și în alte părți ocupă spații vaste și variate. În ciclul de 59 de picturi murale din clădirea Ministerului Învățămîntului din capitala țării sale, el îmbracă fațadele marii curți. La Clubul Bursei din San Francisco frescele sale acoperă pereții scării principale, avînd ca temă: bogăția Californiei. Peste tot Diego Rivera soluționează cu mijloace puternice și originale problemele unghiurilor de vedere și ale ritmului. Frescele sale au o aderență de perete amintind pe aceia din timpul Renașterii.

Chestiunea marilor spații decorate l-a preocupat totdeauna și pe al doilea artist mexican modern în domeniul picturii murale și anume: *José Clemente Orozco*.

În Mexic suprafețele pictate sînt adesea secționate în registre. Dar subdivizarea panourilor în scene și epizoade de proporții reduse alterează unitatea cu arhitectura. Nefragmentată, fresca e mai impresionantă. De aceea în U.R.S.S. se menține preferința pentru compoziții picturale de ansamblu care au o legătură mai strînsă cu liniile mari ale structurii. Acolo, rezonanțele sociale ale frescei o indică drept genul de pictură a maselor și în consecință i se acordă o importanță deosebită.

În muralismul sovietic, în operele lui *Deineka* sau *Gonciarov*, ale lui *Iordanski*, *Milnikov* și alții, viziunea monumentală a panourilor întregi se armonizează cu ritmica structurală. Precizia ritmului e urmărită peste tot: la amenajarea decorativă a instituțiilor de cultură, în stațiile de metrou, în pavilioanele Expoziției Unionale de la Moscova, în cadrul stilistic ca și acolo unde strictețea funcționalismului impune inovarea formelor constructive.

Formele arhitecturale noi, în a căror geometrie se cere inserată pictura, au o valoare diferită de a celor tradiționale și un repertoriu variat și extins. Pe lîngă suprafețele uzuale rigide — în mare parte dreptunghiulare — apar altele neconvenționale, oblice și curbe. Sînt frecvenți pereții înclinați convecși, concavi. Curburile nu mai sînt derivate doar din cerc; li se adaugă hiperbolele și parabolele și suprafețele de revoluție generate de acestea.

Înscrierea frescelor în plastica arhitecturală modernă impune o colaborare între pictori și arhitecți chiar din prima fază a proiectării. Numai stabilindu-se inițial amplasamentul și formatul scenelor, fixîndu-se cadrul și limitele, ritmul și tonalitățile generale se poate realiza o coeziune, un ansamblu echilibrat.

* * *

Pe lîngă modificarea suprafețelor și volumelor arhitectonice, inovațiile constructive afectează și vizibilitatea frescelor. Crescînd amploarea dimensională a sălilor se mărește distanța de la ochiul privitorilor. Apare o altă noțiune de mărime cu consecințe în scara și proporțiile picturii. În afară de aceasta, pereții translucenți, marile ferestre și luminatoare introduc în interior o lumină mai bogată, mai crudă. Iluminatul artificial perfecționat cu lumină rece, albă, ca cea a zilei, creează noi raporturi spațiale și plastice influențînd paleta. Noile soluționări cromatice cer un studiu prealabil al absorbției și reflecției luminei pe suprafețele pictate.

Uneori, chestiunea dublei vizibilități diurne și nocturne a frescelor se rezolvă optîndu-se pentru iluminatul artificial. În acest caz, pictura murală urmează să fie executată sub efectul definitiv al instalației electrice gata executate, instalație la a cărei proiectare s-a avut în vedere acest efect.

Luminozitatea și coloritul frescelor depinde în cea mai mare măsură de natura materialelor și de tehnica întrebuințată. Industria chimică de azi oferă mereu alte ingrediente. Rezultatele lor imediate sînt verificate dar durabilitatea lor nu poate fi anticipată; longevitatea lor se va constata doar cu trecerea timpului.

Experiențele cu materiale noi pasionează pe mulți artiști. Printre ei se poate cita al treilea dintre marii muraliști din Mexico: *David Alfaro Siqueiros*. Acesta, atît în frescele sale cît și în pictura de șevalet utilizează culori pe bază de duco sau piroxilină.

O adevărată revoluționare în vizibilitatea, în luminozitatea frescelor a provocat apariția vopselelor luminescente. De cîțiva ani, s-au descoperit pigmenți fluorescenți care strălucesc și la lumina solară, pe lîngă cei mai de mult cunoscuți, activați prin surse ascunse de lumină ultra-violetă. Luminoforii în pulbere sînt mai strălucitori, mai saturați de culoare decît pigmenții obișnuiți. Intrebuințate în pictură, culorile cu luminescență permanentă diurnă, ca și acele cu fluorescență produsă prin iluminat artificial, făcînd pereții să pară transparenți, imprimă frescelor o atmosferă sugestivă, feerică. Decoratorii nu se vor mai putea dispensa în curînd de astfel de mijloace de expresie, sursă de efecte estetice fără precedent.

* * *

În interioarele tradiționale pictura suprafețelor plate se îmbină cu reliefurile decorației arhitectonice, completează o ornamentație executată pe cale artizanală. Dar acolo unde arhitectura rupe cu tradiția, frescele au o altă vecinătate. În loc de bogăția stucaturilor, a lucrăturii artistice a marmurei, pietrei sau lemnului, apar elemente decorative provenite din uzină, cu finisajul și tonalitățile specifice materialelor artificiale și noilor sisteme de prelucrare a metalelor.

Odată cu procedeele constructive se schimbă și concepția plastică legată de ele. Dependența esteticei de tehnică are acum un aspect necunoscut înainte. Resursele prefabricate ale decorației de interior posedă o expresivitate proprie, originală ce nu poate fi ignorată de pictori. Aceștia trebuie să se adapteze unei noi lumi de forme și culori. Printr-o stilizare adecuată, ei trebuie să se integreze în varietatea de aspect a panourilor din materiale plastice, din produse ceramice sau aliaje ușoare, să armonizeze pictura cu luciul pieselor de oțel inoxidabil, cu draperiile confecționate din țesături luminescente.

* * *

În arhitectura nouă, inventivitatea structurală, ineditul materialelor de finisaj, împletirea cu lumina, pun pictorului decorator probleme cu caracter principal. Soluționarea acestora pe baza unui crez artistic, a unui spirit comun între pictor și arhitect cere ieșirea din făgașuri cunoscute. Nu aceiași e situația la edificiile ce se ridică în stiluri tradiționale sau unde se amenajează cele existente. Aci studiindu-se condițiile amplasamentului, lumina, forma pereților, poziția ușilor și ferestrelor, se impune doar armonizarea obișnuită a frescei cu tonalitatea, ritmul și trăsăturile arhitecturii. Dar oriunde, decorația picturală trebuie subordonată destinației și caracterului clădirii de care răspunde arhitectul.

Exemple de insuficientă conlucrare între pictori și arhitecți nu lipsesc, și cîteva din Capitală merită a fi menționate. Astfel, la birourile *Tarom* din Piața Universității, fresce valoroase sînt pe jumătate ascunse de pilaștrii groșii și ghișee. La *Agenția de voiaj* din Piața Republicii, compoziția figurativă a fost înghesuită pe un perete mic și frînt, rezervîndu-se spațiile mai favorabile panourilor fotografice.

În holul *edificiului telefoanelor* din Calea Victoriei, unele fresce sînt așezate contra luminii între largi ferestre. În schimb, în sala ghișeelor noii clădiri *P.T.T.Vitan*, friza decorativă are o bună vizibilitate. Ea a fost concepută de pictorii *V. Melica* și *Gh. Costiurin* ca un brîu continuu pe trei pereți. Partea centrală opusă intrării se integrează în arhitectură. Dar pe pereții laterali, ferestrele, ajungînd foarte aproape de tavan, taie continuitatea compoziției; aci ar fi fost mai indicate niște medalioane sau vignete izolate între ferestre. Pentru al patrulea perete nu se dăduse comanda cînd fresca celorlalți trei pereți era gata; beneficiarii nu erau încă fixați asupra temei iar pictorii oscilau între ideea unui peisaj neutru sau a unor motive decorative independente. Racordarea și efectul final riscau să sufere din cauza fracționării comenzii și a neconsultării cu arhitecții proiectanți.

În general, acolo unde nu este încorporată organic în geometria clădirii, pictura murală nu reușește să creeze o lume a realității decorative; ea este împiedicată să-și valorifice superioritatea emotivă și interesul intelectual față de obișnuitele ornamentații de interior.

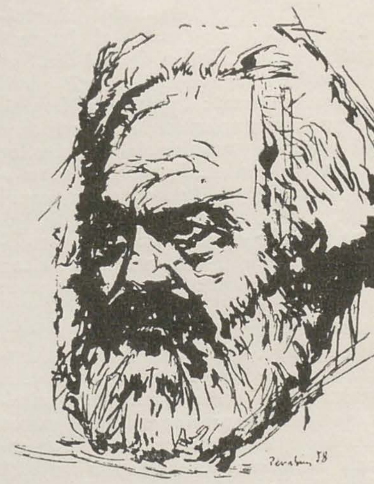
La birourile TAROM din Piața Universității, frescele realizate de J. PERAHIM, ȘT. CONSTANTINESCU și GH. LABIN mascate de pilaștri și ghișee.

MARX ŞI ARTA

La 5 mai s-au împlinit 140 de ani de la naşterea lui Karl Marx. Marxismul marchează o cotitură radicală nu numai în filozofie, economie politică ori istoria gîndirii socialiste ci constituie de asemenea scheletul esteticei realiste întemeiate pe ştiinţă.

« Prin învăţătura sa despre determinismul de clasă, despre caracterul tendenţios al artei, prin modul în care tratează creaţia artistică Marx a pus bazele principiilor partinităţii artei ».

Dăm mai jos cîteva din ideile lui Marx avînd contingenţă cu domeniul estetic; sîntem siguri că nici un comentariu nu poate servi mai bine promovării lor în artă.



J. PERAHIM — Marx, desen

Concentrarea exclusivă a talentului artistic în individul unic şi, legată de aceasta, înnăbuşirea lui în marea masă este consecinţă a diviziunii muncii. Chiar dacă în anumite stări sociale fiecare ar fi un pictor excelent, aceasta nu ar exclude nicidecum ca fiecare să fie şi un pictor original, astfel că şi aici deosebirea dintre munca « omenească » şi munca « unică » se reduce la o simplă absurditate. Într-o organizare comunistă a societăţii încetează în orice caz subordonarea artistului faţă de mărginirea locală şi naţională, izvorîtă din nimic altceva decît din diviziunea muncii, precum şi subordonarea individului faţă de o artă anumită, astfel încît el să fie exclusiv pictor, sculptor etc., denumire care, prin ea însăşi exprimă îndeajuns dezvoltarea sa profesională mărginită şi dependenţa sa faţă de diviziunea muncii. Într-o societate comunistă nu există pictori, ci cel mult oameni care între altele se ocupă şi de pictură.

Marx-Engels, Ideologia germană (I.V/pag. 369—373)

Chiar şi creaţiile nebuloase din creierul omului sînt sublimări necesare ale procesului vieţii lor, care e de natură materială, constatabil pe cale empirică şi legat de premize materiale. Morala, religia, metafizica şi orice altă ideologie, precum şi formele de conştiinţă corespunzătoare lor nu mai păstrează, de aci înainte, aparenţa independenţei. Nu ele au o istorie, nu ele au o desvoltare, ci oamenii, care dezvoltă producţia lor materială şi relaţiile lor materiale, transformă, odată cu această realitate, şi gîndirea lor, şi produsele gîndirii lor. Nu conştiinţa determină viaţa, ci viaţa determină conştiinţa.

Marx-Engels, Ideologia germană (I.V/pag. 15—17)

.....exploatarea unei părţi a societăţii de către cealaltă constituie un fapt care este comun tuturor veacurilor trecute. Nu e deci de mirare că conştiinţa socială a tuturor veacurilor, în ciuda diversităţii şi a varietăţii, se mişcă în cadrul anumitor forme comune, a anumitor forme de conştiinţă, care se vor dizolva cu desăvîrşire numai odată cu deplina dispariţie a antagonismului de clasă.

Marx-Engels, Manifestul Partidului Comunist- (Ed. pentru literatura politică, 1953, ed. IV., pag. 56—58)

Oamenii îşi făuresc propria lor istorie, dar nu prin libera lor voinţă, nu în împrejurări alese de ei înşişi, ci în împrejurări care preexistă nemijlocit, în împrejurări date pe care le moştenesc de la înaintaşii lor. Tradiţia tuturor generaţiilor defuncte împovărează ca un coşmar minţile celor în viaţă. Şi tocmai atunci cînd par preocupaţi să se transforme pe ei şi lucrurile din jur, să făurească ceva ce n-a mai fost, tocmai în asemenea epoci de criză revoluţionară oamenii invocă temători ajutorul spiritelor trecutului, îşi însuşesc numele, lozincile de luptă, costumele lor, pentru a pune în scenă noua piesă a istoriei universale în această travestire venerabilă şi cu acest limbaj împrumutat.

Marx—18 Brumar al lui Ludovic Bonaparte Ed. P.M.R., 1949, ed. II-a pag. 11—13

Arta greacă presupune existenţa mitologiei greceşti, adică natura şi forma socială însăşi, prelucrate deja în chip inconştient artistic de fantezia poporului. Acesta este materialul ei. Dar nu oricare mitologie, adică nu oricare prelucrare inconştient artistică a naturii, (prin aceasta se înţelege aici tot ce e concret, deci şi societatea). Mitologia egipteană n-ar fi putut fi niciodată baza care să dea naştere artei greceşti. Însă, în orice caz, o mitologie oarecum trebuia să-i dea naştere. Prin urmare, în nici un caz, o astfel de dezvoltare a societăţii care să excludă orice raport dintre mitologie şi natură, adică orice mitologizare a naturii, deci care să ceară artiştiilor o imaginaţie independentă de mitologie.

Pe de altă parte: poate oare exista un Achile în epoca prafului de puşcă şi a plumbului? Sau, în genere, Iliada în epoca presei sau chiar a maşinii tipografice? Nu amuţesc oare cîntul şi cuvîntul şi muza în mod necesar odată cu presa tipografică, nu dispar deci condiţiile necesare ale poeziei epice?

Dificultatea nu constă, însă, în a înţelege că arta şi epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne mai produc încă şi astăzi o plăcere artistică şi că mai contează în anumite privinţe ca norme şi metode inegalabile.

Un bărbat nu poate redeveni copil fără a deveni copilăros. Dar nu-l bucură oare naivitatea copilului, şi oare nu trebuie el însuşi să năzuiască să reproducă, pe o treaptă mai înaltă, adevărata sa esenţă? Nu renaşte oare în natura copilului din fiecare epocă propriul ei caracter în toată naturaleţea sa? Deci copilăria socială a omenirii, pe treapta pe care şi-a atins dezvoltarea cea mai frumoasă, nu şi-ar exercita, ca o etapă care nu se va mai întoarce niciodată, farmecul ei veşnic? Există copii rău crescuţi şi copii precoci. Multe din popoarele vechi fac parte din această categorie. Copii normali au fost Grecii. Farmecul pe care arta lor îl exercită asupra noastră nu contrazice treapta socială nedezvoltată pe care a crescut. El este, dimpotrivă, rezultatul acesteia şi este inseparabil legat de faptul că condiţiile sociale necoapte în care s-a născut şi care singure i-au putut da naştere, nu mai pot reveni niciodată.

Marx, Introducere la Contribuţii la critica economiei politice (2—pag. 267—270).

Omul sărac, copleşit de griji, nu înţelege nici cel mai frumos spectacol; neguţătorul de minerale vede numai valoarea mercantilă dar nu şi frumuseţea şi natura specifică a mineralului; el nu are un simţ mineralogic; deci obiectivizarea esenţei umane, atît din punct de vedere teoretic cît şi practic, era necesară atît pentru a *umaniza simţul* omului, cît şi pentru a crea pentru întreaga complexitate a esenţei umane şi naturale *simţul uman* corespunzător.

Marx, Manuscrise economico-filozofice (1844) (1-III. pag. 119—121).

Producţia nu furnizează numai un material necesităţii, ci furnizează şi materialului o necesitate. Cînd consumul iese din starea sa iniţială de primitivitate naturală şi nemijlocită şi zăbovirea în această stare ar fi doar rezultatul unei producţii rămase în stare de primitivitate naturală, — el este mijlocit, chiar ca impuls, de către obiect, necesitatea pe care o simte pentru asta este creată prin perceperea lui. Obiectul de artă — ca şi orice alt produs — creează un public cu simţ artistic şi capabil să se

¹) M. Ovsianuikov—Marx şi arta, Sovetskaia Kultura, 4 Mai 1958.

bucure de frumos. Producția nu produce așadar numai un obiect pentru subiect ci și un subiect pentru obiect.

Marx, Introducere la Contribuţii la critica economiei politice (2 pag. 246).

Crearea practică a unei *lumi obiective, prelucrarea* naturii anorganice este confirmarea omului ca ființă conștientă aparținînd unei specii, cu alte cuvinte ca ființă care se raportează la specie ca la esența sa proprie, sau care se raportează la sine însăși ca la o ființă aparținînd speciei. E drept că și animalul produce. Își clădește un cuib, locuințe, ca albina, castorul, furnica, etc. Însă produce numai ceea ce îi trebuie nemijlocit pentru el sau puii săi; el produce unilateral, în timp ce omul produce universal; el produce numai sub imperiul necesității fizice imediate în timp ce omul produce în afara necesității fizice și produce cu adevărat abia atunci cînd se eliberează de ea; animalul se produce numai pe sine însuși, în timp ce omul reproduce toată natura; produsul animalului aparține nemijlocit trupului său fizic, în timp ce omul stă liber în fața produsului său. Animalul dă formă lucrurilor numai după măsura și după necesitatea acelei species specii căreia îi aparține, în timp ce omul știe să producă pe măsura oricărei species, știind să dea intotdeauna obiectului măsura care-i este inerentă; de aceea omul dă formă lucrurilor și în conformitate cu legile frumosului.

Marx, Manuscrise economico filozofice (1844). (1. III. pag. 85—89).

... aurul și argintul nu sînt numai obiecte de prisos în sens negativ, adică obiecte de care te poți lipsi, ci calitățile lor estetice fac din ele materialul natural pentru lux, juvaeruri, fast, necesități festive, într-un cuvînt forma pozitivă a prisosului și a bogăției. Ele apar oarecum ca o lumină solidă, care este dezgropată din adîncuri, argintul reflectînd toate razele de lumină în compoziția lor originară, în timp ce aurul reflectă numai potența cea mai înaltă a culorii, roșul. Simțul culorilor este însă, în genere, forma cea mai populară a simțului estetic.

Marx, Contribuţii la Critica Economiei Politice (3 pag. 166—167)

Nimic nu este mai de dorit decît ca oamenii care au stat în fruntea partidului mișcării, fie inainte de revoluție în societățile secrete sau în presă, fie mai tîrziu în posturi oficiale, să fie în sfîrșit zugrăviți în culorile precise rembrandtiene, în toată vitalitatea lor. Toate descrierile de pînă acum nu ne-au redat niciodată aceste personalități sub adevărata lor înfățișare, ci numai sub aspectul lor oficial cu coturni în picioare și aureolă în jurul capului. În aceste tablouri rafaeliene, celeste, ei sînt zugrăviți cu o lipsă totală de realism.

Marx-Engels—Recenzii (15.III. pag. 426—427)

Cercetările cu privire la metalele prețioase ca subiecte ale raportului bănesc, ca încarnări (întruchipări) ale acestuia, nu se află nicidecum în afara sferei economiei politice, cum crede Proudhon, așa cum nici structura fizică a culorilor și a marmurei nu se află în afara sferei picturii și sculpturii.

Marx—Despre Critica Economiei Politice (6—pag. 90)

Și totuși zeii aceștia nu sînt o ficțiune a lui Epicur. Ei au existat. *Sînt zeii plastici ai artei grecești. Romanul Cicero* îi ia în rîs cu drept cuvînt: însă *Grecul Plutarh* trebuie să fi uitat de orice concepție elenă atunci cînd afirmă că această învățătură despre zei înlătură teama de superstiție, că ne nu. ne dă bucuria și favoarea zeilor, ci ne pune față de ei în aceeași situație ca față de peștii hyrcanieni, de la care nu avem de așteptat nici pagube, nici foloase. Calmul teoretic e un element principal al caracterului elen al zeilor, după cum spune și Aristotel: « Lucrul cel mai bun nu are nevoie de acțiune, căci este în sine scop ».

Marx, Diferența dintre filozofia naturii la Democrit și Epicur (teză de doctorat) (1.I.1. pag. 29—30).

Oricum vor fi fost oamenii care au pus bazele dominației moderne a burgheziei, ei nu au fost niște burghezi mărginiți. Dimpotrivă erau mai mult sau mai puțin însuflețiți de spiritul de aventură caracteristic epocii lor. Pe atunci aproape nu exista om de seamă care să nu fi făcut călătorii îndepărtate, să nu fi vorbit 4—5 limbi, să nu fi strălucit în cîteva domenii de creație. Leonardo da Vinci n-a fost numai un mare pictor, ci și un mare matematician, mecanic și inginer, căruia ramuri din cele mai variate ale fizicii îi datorează descoperiri importante. Albrecht Dürer a fost pictor, gravor, sculptor, arhitect și în afară de aceasta a inventat un sistem de fortificații care conține unele idei reluate mult mai tîrziu de Montalembert, și aplicate în noile fortificații germane. Machiavelli a fost un om de stat, istoric, poet și totodată primul scriitor militar din epoca modernă care merită a fi citat. Luther a curățit nu numai grajdurile augiene ale bisericii, ci și pe cele ale limbii germane, creînd proza germană modernă și compunînd textul și melodia acelui coral pătruns de certitudinea victoriei, care a devenit « Marsilieza » secolului al XVI-lea. Eroii acelui timp nu deveniseră încă sclavii diviziunii muncii, care îi face pe oameni mărginiți și unilaterali și a cărei influență o observăm atît de des la urmașii lor. Dar faptul deosebit de caracteristic pentru oamenii acelor timpuri este că aproape toți trăiesc în mijlocul frămîntărilor timpului lor, iau parte activă la lupta practică, iau atitudine și luptă într-o tabără sau alta, unii cu pana și cuvîntul alții cu sabia, iar alții cu una și cu alta. De aici acea plenitudine și tărie de caracter care face din ei oameni întregi. Pe atunci, savanții de cabinet constituiau o excepție: aceștia erau fie oameni de mîna a doua sau a treia, fie filistini prudenți care nu voiau să-și frigă degetele.

Marx-Engels. Opere alese în două volume, vol. II, Ed. PMR 1952. pag. 52—54

Micul burghez se compune, ca și istoricul *Raumer*, din « pe de o parte » și « pe de altă parte ». Așa se manifestă în interesele sale economice și *în consecință* în politica sa, în concepțiile sale religioase, științifice și artistice. Tot astfel în morala sa și-n toate. El este contradicția personificată. Și dacă pe deasupra mai e și spiritual, ca Proudhon, va învăța curînd să jongleze cu propriile sale contradicții și să le transforme, după împrejurări, în paradoxe frapante, strigătoare, uneori scandaloase, alteori strălucitoare. Șarlatania în știință și oportunismul în politică sînt inseparabile de un asemenea punct de vedere. El nu mai are decît un singur mobil, vanitatea individului, și ca la toți vanitoșii nu-și pune altă problemă decît cea a succesului de moment, a vîlvei pe care o stîrnește. Astfel dispare în mod necesar acel simplu simț moral care l-a ținut pe Rousseau, de exemplu, departe de orice compromis, fie și aparent, cu autoritățile existente.

Marx către Schweitzer. Londra, 24 Ianuarie 1865 (21/pag. 145).

Voi admirați încîntătoarea diversitate, inepuizabila bogăție a naturii. Voi nu cereți trandafirului să răspîndească aceeași mireasmă ca violeta, însă spiritului, tot ce e mai bogat în lume, îi pretindeți să aibă un singur mod de manifestare? Eu sînt umorist, însă legea îmi ordonă să scriu serios. Eu sînt îndrăzneț, dar legea îmi ordonă ca stilul meu să fie modest. Cenușiu pe cenușiu este singura culoare autorizată a libertății. Fiecare picătură de rouă în care strălucește soarele sclipește în cele mai variate game de culori, însă soarele spiritual, în oricîți indivizi sau în orice obiect s-ar reflecta, trebuie să genereze numai o singură culoare, culoarea oficială! Forma esențială a spiritului este seninătatea, lumina, și voi faceți din umbră singurul aspect corespunzător lui; îi cereți să se îmbrace numai în negru, și totuși printre flori nu există niciuna neagră. Esența spiritului este întotdeauna adevărul însuși, dar voi ce proclamați drept esență a sa? Modestia. Numai calicia este modestă, spune Goethe, și într-un asemenea calic vreți să transformați spiritul? Sau, dacă e vorba de acea modestie a geniului, de care vorbește Schiller, atunci transformați mai întîi pe toți cetățenii, și mai ales pe cenzorii voștri, în genii.

Marx, Observații cu privire la ultimele instrucțiuni ale cenzurii prusiene (1.I.1 pag./153—156).

Niciodată Marx nu era mulțumit de ceea ce făcea; mereu schimba ceva și mereu era de părere că expunerea era inferioară reprezentării lui. Un studiu psihologic al lui Balzac pe care Zola l-a plagiat în mod jalnic: « Le chef-d'oeuvre inconnu », (« Capodopera necunoscută ») a produs asupra sa o impresie adîncă, fiindcă în parte descria sentimentele pe care le încercase el însuși. În acest studiu este vorba de un pictor genial atît de torturat de nevoia de a reda lucrurile întocmai cum se reflectă în creierul său, încît corectează și retușează la infinit tabloul, pînă cînd acesta devine în cele din urmă o masă informă de culori, care reprezintă totuși în ochii lui obsedați imaginea cea mai desăvîrșită a realității.

Paul Lafargue, Karl Marx (Amintiri) (pag. 8, 9, 13. 17).

Vitraliu în catedrala din Bourges, sec. al XIII-lea

VITRALIUL

de JEAN BARAS

Am arătat în articolul precedent despre mozaic, că lipsa de spaţii continui din edificiile gotice au făcut ca mozaicul opac să fie înlocuit cu un alt mozaic, transparent, încastrat în ferestre, cu vitralii. Această tendinţă a început să se afirme încă din sec. al X-lea, amplificîndu-se în perioada stilului romanic (pregotic).

Începuturile aplicaţiei sticlei la decoraţiunile arhitecturale se situează în epocile premergătoare erei noastre. Fenicienii, Evreii, Asirienii, Mezii şi Perşii au folosit sticla pentru împodobirea edificiilor somptuoase. În descrierea celebrului teatru al lui Scaurus, ginerele lui Sylla, Pliniu pomeneşte de plăci de sticlă folosite la decoraţiunea scenei. Geamurile descoperite la Herculanum şi Pompei nu mai sînt suflate ci turnate.

În epocile îndepărtate ferestrele erau astupate cu foi de corn, cu hîrtie uleiată şi cu pînză (canava). Vitraliile de hîrtie uleiată destinate edificiilor publice şi palatelor purtau ornamente şi armuri pictate. Textele epocilor le mai semnalează în folosinţă încă în secolul al XV-lea în Franţa, sub denumirea de « vererie de hîrtie uleiată ». Aceasta dovedeşte că cuvîntul « vererie » nu se referea pe acea vreme exclusiv la sticlă. Tot din cronicile vechi aflăm că în Franţa meridională, ferestrele palatelor erau primitiv acoperite cu tăblii de marmură decupată purtînd în goluri sticle colorate. Mai tîrziu geamurile, mici romburi tăiate din discuri mari de sticlă suflată, sînt înlocuite în sec. al XIV-lea cu geamuri propriu-zise.

Călugărul Theophilus care a scris în sec. al X-lea un tratat de artă « *Diversarum artium schedula* » reeditat în 1924 sub titlul de « *Traité des divers arts* » dă amănunte preţioase asupra tehnicii vitraliului din vremea sa.

În ordine cronologică, apariţia vitraliilor se semnalează în Franţa, Germania, Anglia, Elveţia, Belgia, Italia, Olanda, Spania şi ţările scandinave.

Maeştrii Renaşterii şi chiar cei din epoca anterioară au furnizat cartoane pentru vitralii, mai mult cu caracter pictural decît decorativ, la început cu teme exclusiv teologice, mai tîrziu şi cu subiecte laice.

Spre deosebire de interioarele bisericilor catolice, în care lumina colorată a vitraliului anima monocromia şi mai mult încă sobrietatea pereţilor de piatră, biserica ortodoxă nu s-a folosit de vitralii, bogata policromie a picturilor murale din interior neacomodîndu-se decît luminii incolore. Datorită acestei cauze vitraliile colorate în masă ca şi cele pictate în culori fixate prin foc sînt puţin cunoscute în Rusia, unde, în schimb, s-a practicat în a doua jumătate a sec. al XVII-lea un gen de vitralii pe cît de originale pe atît de decorative, din plăci subţiri de mica (mica foliaci) pictate la rece cu ornamente de flori, frunzişuri şi păsări. E vorba de discuri subţiri susţiunte de baghete de plumb. Astfel de vitralii care poartă peste hotare denumirea de « sticlă de Moscova » se mai văd şi azi la Biserica din Kolomenscoe din împrejurimile Moscovei. Calitatea excepţională a acestor plăci de mica se datoreşte compoziţiei structurale a materiei (silicate aluminoase la bază de potasă sau de oxid de fier şi de mangangez) abundentă în regiunea siberiană.

Chinezii folosesc pentru vitralii scoici (placuna placenta) cu o transparenţă sidefie de bun efect.

Vitraliile cu picturi pe sticlă fixate prin foc au fost precedate de vitralii în mozaic de sticlă, adică din asamblarea de sticle de culori diferite, fixate în baghete de plumb formînd prin aranjamentul lor compoziţii decorative. Desenul care în speţă e redat de baghetele metalice trece astfel în geneza vitraliului înaintea sticlelor colorate, care sînt limitate la rolul de a umple spaţiile dintre plumburi.

În sec. al XII-lea pictura pe sticlă continuă să se execute cu culori fuzibile, care sînt ele înşile materii sticloase. Culorile suprapuse arată mai totdeauna terne, gri, negru, brun, în schimb culorile în masă sînt în tonuri puternice de roş, galben, verde, purpură. Simplicitatea în mişcări a personagiilor din compoziţie, viguroasa armonie a coloritului, ca şi execuţia robustă şi fermă, caracterizează vitraliile acestui secol.

Din sec. al XII-lea pînă la sfîrşitul sec. al XIV-lea vitraliul cunoaşte o ascensiune continuă, afirmîndu-şi tot mai mult caracterul monumental şi narativ, prin opere hieratice, disciplinate, de factură viguroasă, datorită sticlelor de grosimi inegale, de dimensiuni mici, ca şi plumburilor turnate şi trase la rîndea. Decoraţiunea, de o simplicitate energică, inspirată în mare parte din temele iconografiei bizantine, în colorit îndrăzneţ dar nu şi strident, se îmbină deseori cu epigrafia în stilul vremii. Vitraliile în grisai ocupă un loc important. Grisaiele au fost create pentru a se respecta regula cisterisiană, care interzice vitraliul cu figuri sau cu culori. Ele se compun din sticle groase şi inegale, foarte uşor colorate în galben şi gri; după această din urmă culoare s-a adoptat şi denumirea lor. Mai mult translucide decît transparente, multiplele elemente de sticlă susţinute de plumburi robuste, difuzează o lumină vag irizată. La biserica săsească din Cîrţa construită de călugări cisterisieni în sec. al XIII-lea, refăcută în mare parte, se văd şi azi astfel de ferestre.

Febra de a construi edificii monumentale care a cuprins sec. al XIII-lea a favorizat şi mai mult dezvoltarea artei vitraliului, făcînd către sfîrşitul secolului să se neglijeze puţin execuţia şi chiar echilibrul cromatic de pînă atunci. Armăturile, din simple grile devin îmbinări de panglici de plumb care redesenează întreaga compoziţie într-un fel de mozaic de factură largă, pe care sticla îl va completa. Decoraţiunea devenită un fel de catehism ilustrat prezintă figuri izolate de mari dimensiuni, care arată ca basoreliefuri simplificate; ele nemaiîncăpînd în medalioane, ca mai înainte, sînt plasate pe piedestale sau încadrate de baldachine. Medalioanele nu-şi mai găsesc locul decît la ferestrele inferioare ale edificiului. Arhitectura folosită ca fond e redată de fragmente tratate sumar, de pildă: un templu e sugerat de un fronton flancat de două coloane, o fortăreaţă de un zid dinţat, o biserică de un portal şi de o clopotniţă, un rîu de o bandă şerpuită. Grisaiele prezintă ornamente geometrale şi vegetale ton în ton, de o armonie discretă. Cu toate că grisaiele au împodobit şi clădirile civile, nu s-au păstrat decît lucrări cu caracter bisericesc.

În sec. al XIV-lea vitraliile urmează evoluţia celorlalte arte ale desenului. În locul trăsăturilor sumare care marcau detaliile feţelor,

fără a urmări modelarea lor, se dă acum importanţă mai mare redării formelor umane, mai corect desenate. Ansamblul vădeşte preocupări de clar obscur. Fondul de mozaic al vitraliului din secolul trecut este constituit acum din plăci mari, roşii, albastre sau incolore, cîteodată damasate. Arhitectura e redată în grisai, a cărui tehnică, spre sfîrşitul secolului, e perfecţionată prin descoperirea unui galben produs de săruri de argint. Acest aport al chimiei a înlesnit redarea în amănunt a figurii umane, a părului şi a vestmintelor. Noua fizionomie a artei decorative transparente se apropie acum de gravura în lemn. Vitraliul începe să piardă puţin din armonia sa viguroasă. Folosirea sticlei placate, dublate sau triplate, a dat un nou impuls coloristic vitraliului. Suprapunerea de sticle în culori diferite oferă noi posibilităţi multiplicării nuanţelor. O sticlă albastră de pildă, acoperită de una roşie dau împreună, prin traversarea luminii, o culoare violetă, la fel cu amestecul binar al celor două primare (albastru şi roşu). Dacă se fac incizii pe aceeaşi placă roşie pe toată grosimea ei, va apare în tăietură albastrul, ca la vasele de sticlă de Boemia, executate în tehnica « Überfang ». Cînd plăcile nu mai sînt separate ci sudate prin foc în timpul fabricaţiei, inciziile sînt mai uşor de executat, iar spaţiile eliberate pot fi, mai cu seamă la sticlă incoloră, acoperite cu culori vitrifiabile sau cu săruri de argint. Cu toată superioritatea compoziţiei şi a desenului faţă de secolul trecut, vitraliile executate la sfîrşitul acestui secol nu mai reuşesc să le egaleze, în ansamblu, efectul decorativ.

Dacă în sec. al XII—XIV-lea s-a pretins vitraliului să fie în primul rînd un mozaic transparent menit să coloreze lumina, s-o filtreze, s-o exalteze sau s-o atenueze prin repartiţia justă a valorilor de tonuri, în sec. al XV-lea evoluţia continuă a tehnicii şi a formulelor noi cărora le-a dat naştere au încurajat pe creatori să abordeze compoziţii pe cît de complicate pe atît de minuţioase. Această supleţe a procedeelor a stîrnit tendinţa să se imite pictura, să se minimalizeze rolul baghetelor de plumb care devin mai puţin rigide, după plăcile de sticlă care fiind mai subţiri pierd din tăria culorii. Epigrafia accentuată de invenţia imprimeriei apărînd pe fonduri mai clare, e mai uşor descifrabilă. Gravura fiind la mai mare preţ influenţează şi mai mult compoziţiile, iar sculptura monumentală inspiră decoruri silvestre. Preocuparea de a da expresie figurii umane şi perspectivă ansamblului reflectă influenţa artei flamande şi celei italiene. Gravura cu rotiţa pe sticlă e folosită cu destulă abilitate la decoraţiuni hieratice, la aureole, la galoane şi alte accesorii. Mai puţin supuşi convenţiilor din trecut, creatorii de vitralii se depărtează de hieratism în redarea feţelor cît şi a drapajelor vestimentare, tind către natură, către realism.

Sec. al XVI-lea cunoaşte o părăsire aproape totală a disciplinei tradiţionale. Renaşterea care a dezvoltat gustul pentru tot ce este nou, făcînd « tabula rasa » de regulile esenţiale considerate intangibile, ale decoraţiunii, aduce o reformă totală a procedeelor dominante şi în vitralii. În domeniul tehnicii apar posibilităţi noi, se taie sticla cu diamantul (înainte se făcea cu fierul înroşit în foc), se perfecţionează emailurile vitrifiabile şi gravura cu rotiţa. Individualismul se sustrage tot mai mult tutelei şi monumentalitatea vitraliului cedează în parte teren tabloului transparent, în care preocuparea de desen, de modelaj pictural, de colorit delicat, de atitudini căutate, de virtuozitate în execuţie, înlocuesc ţinuta sobră, viguroasă, vibrantă din epoca de glorie a sec. XIII-lea. Arhitectura nu mai este figurată prin fragmente convenţionale, ci redată în trăsături minuţioase, delicate, greu de desluşit de la distanţă. Arhaismul şi convenţionalul părăsite, cartoanele se supun de acum încolo regulilor academice ale picturii. Micile tablouri transparente care par gravuri mărite, greu de tratat în perspectivă din cauza varietăţii punctului de privire devin confuze. Aceasta explică de ce vitraliile acestei epoci, cu toată superioritatea lor artistică faţă de epocile precedente par mai reuşite la clădirile particulare unde pot fi privite de aproape, decît la biserici unde trebuiesc văzute de la distanţe apreciabile. Domeniul compoziţiei e lărgit, se tratează şi subiecte din mitologie, epopee, pînă la sugestii politice în edificiile publice; în clădirile particulare, vitraliile de dimensiuni mai modeste ilustrează bătălii, scene de vînătoare, fabule, fondurile vizează efecte pitoreşti. Ambiţia creatorilor de vitralii de a egala pictura le este fatală. « Decorativul » devenind « pictural », asistăm la aceeaşi decadenţă, datorită aceloraşi cauze care au determinat acelaşi fenomen în tapiserie şi în mozaic.

Sec. al XVII-lea preferă lumina clară, deschisă, celei colorate, pretenţioase, misterioase, difuzată prin vitraliile epocilor precedente. Decolorat în fond, decorat prin exces de email, lipsit aproape total de efectele plumburilor, caracterul iniţial, monumental, al vitraliului e denaturat. Învăluit de vag şi de confuzie, vitraliul se pregăteşte pentru o lungă somnolenţă, din care va fi trezit abia de mişcarea Romantismului, din prima jumătate a secolului trecut. Acest curent care a urmărit să redeştepte gustul pentru arta medievală, a dotat epoca sa cu un stil « neogotic ». S-a încercat revenirea la vitraliul din sticle de grosimi neregulate în felul celor din sec. al XII şi XIII-lea şi la tehnicile corespunzătoare acelor epoci, cu rezultate mediocre, căci arhitectura, prin mijloacele noi de care dispune ca şi exigenţele noi ale confortului pun probleme noi, cu totul diferite de cele ale epocii medievale. In timp ce în a doua jumătate a secolului trecut şcoala franceză încearcă să facă din sticlă nouă sticlă veche, colorată în masă uneori şi opalizată, în celelalte ţări apar noi specii de plăci din sticlă govrată, martelată, satinată. Sticla colorată opalizată care văzută prin răsfrîngerea luminii artificiale va da aceleaşi tonalităţi ca la lumina de zi, cu tot efectul ei reuşit sugerează mai mult efecte de mozaic aplicat şi mai puţin caracter de vitraliu.

Vitraliile castelului Peleş din Sinaia, elaborate şi executate de Institutul Zettler din München, după proiectele maeştrilor Widmann, Jürs, Barth, ş.a. terminate în 1882, constituie fala şcolii germane. Perfecta lor unitate şi ţinută artistică, în armonie cu stilul edificiului, au fost realizate în trei ani de 40 artişti şi tehnicieni. Cele mai importante vitralii sînt intitulate: « Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazu », « Pictura şi Sculptura », « Muzica şi poezia », « Studiul şi înţelepciunea », « Dante ».

Eşecurile suferite de predecesorii lor în redresarea artei vitraliului, nu au descurajat pe artiştii contemporani în eforturile lor de a angaja pe un drum nou vitraliul zilelor noastre.

Reacţiunea contra stilurilor hibride, haotice, care s-au succedat în secolul trecut culminînd cu stilul arbitrar « secession » (1900), manifestată după cîţiva ani printr-un exces de « raţionalism » care s-a dispensat la început de decoraţiune, a trebuit pînă la urmă să cedeze în parte nevoii de ornamentaţie. Policromiei sticlei, a emailului, a vitraliului, i se oferă prilejul să recupereze, în oarecare măsură, în decoraţiunea arhitecturală, prestigiul din trecutul îndepărtat. Rolul iniţial al vitraliului e respectat de arhitectura contemporană. Vitraliile în biserici menite să creeze o ambianţă cromatică luminoasă, impunătoare ca melodiile maiestuoase ale orgilor, subliniind caracterul narativ al compoziţiei recurg la noi mijloace de expresie. Monocromia grisai şi cea aurie a sticlei în relief animată de razele solare, ingenios rezolvată de Lalique din sticlă presată şi turnată, geamurile gravate cu acid fluorhidric sau cu nisip, combinate cu trăsături în culori de email sau aurite şi argintate, putînd să dea jocuri de tonuri prin nivelurile variate ale săpăturilor de pe ele, dacă sînt poate mai puţin monumentale decît cele policrome din trecut, constituie însă în mod cert un compliment valoros arhitecturii vremii noastre.

Încercările lăudabile de la noi în domeniu vitraliului sablat, nu au determinat, din păcate, pe arhitecţii noştri să rezerve în construcţiile noi spaţiile necesare, pentru a da putinţă acestei arte să se manifeste. Aşa se explică stagnarea regretabilă în care se găseşte azi această ramură artistică de mari posibilităţi.

De la începutul sec. al X-lea, de cînd datează cel mai vechi vitraliu, păstrat în catedrala din Augsburg şi pînă azi, tehnica iniţială a vitraliului s-a arătat valabilă. Sticla este şi azi ca şi atunci colorată şi decorată cu culori la bază de oxizi metalici, plumburile şi-au păstrat pe lîngă rolul de suport al sticlelor şi pe cel de a demarca desenul ca la emailurile celulare (cloisonné). Rolul baghetelor metalice încă şi mai important, împiedică razele luminoase să influenţeze reciproc tonurile divergente, juxtapuse, evitînd astfel disonanţele. (Se cunoaşte rolul separator al negrului şi albului cînd sînt plasate între două culori primare care nu simpatizează). Inegalitatea în grosime a sticlelor suflate din evul mediu care produce prin refracţia luminii tonuri variate, vibrante, s-a arătat superioară celor produse de sticla plană de grosimi egale, cu refracţia luminii uniformă. Intuiţia şi experienţa vitraliştilor din evul mediu au ştiut să tragă foloase de pe urma acestor particularităţi ale imperfecţiunii, potrivind amplasamentul sticlelor după lumina ce primeau, pentru a obţine cu ajutorul celor mai subţiri, efecte luminoase, cu cele mai groase, efecte sumbre.

La fel de valabile sînt şi azi legile compoziţionale. Preocuparea de ansamblu în vederea distanţei la care vitraliul va da maximum de efect obligă decoraţiunea să fie simplificată, în raport cu depărtarea de la care va fi privită.

Cu cît capetele vor fi mai luminoase, cu atît vor accentua, vor sublinia mai bine compoziţia.

Apropierea tonurilor temei ca şi folosirea nuanţelor intermediare, care au în distribuţia culorii aceeaşi importanţă ca diezii şi bemolii în muzică sînt hotărîtoare pentru ansamblul unui vitraliu. Folosirea culorilor calde ale spectrului solar: roş, galben, portocaliu, vor da prin dominanta lor armonii vioaie; complimentele acestora: verde, violet, albastru, dau efecte contrarii.

Plasarea de vitralii cu armonii coloristice de intensităţi inegale în aceeaşi sală produc un desechilibru cromatic neplăcut.

După cum culoarea este intensă şi pură sau de nuanţe delicate şi compuse, sticla colorată prin razele luminoase ce vibrează în ea va exalta sau potoli lumina zilei. La juxtapunerea de culori de tării egale trebuie, pe cît posibil, să se respecte legile contrastelor simultane ale culorilor.

Fondul şi accesoriile tratate de manieră rudimentară, simplificată, concisă, după practica sec. al XIII-lea contribuie la desluşirea rapidă a compoziţiei.

Păstrarea şi chiar multiplicarea baghetelor metalice asigură ansamblului o ţinută monumentală, robustă şi impunătoare.

Fideli tradiţiei, unii vitralişti renunţă la efectul filiform al baghetelor oferit de tehnica laminajului în a doua jumătate a secolului trecut, se folosesc de baghete robuste, care susţin compoziţii în mozaic de sticlă colorată în masă, armonioase prin opoziţii ferme de valori. Aceste sticle, colorate deseori cu iregularităţi care dau striuri de intensităţi bogate de mare efect, asemănătoare cu gresiile flambate, datorite la origină unor accidente de fuziune insuficientă a oxizilor metalici coloranţi, au devenit apoi « accidente » premeditate, bine calculate. Acolo unde apar picturi pe sticlă sînt redate cu zgîrcenie, cu discreţie.

Evoluţia artei vitraliului a dovedit că tehnica cea mai simplă, cea mai fermă, poate face să cînte armoniile cele mai reuşite. Regăsind factura specifică, adevăratul limbaj al culorilor, al tonurilor, al armoniilor, artistul vitralist de azi va putea să exprime arta sa într-un idiom accesibil marelor mase, mai mult ca ori cînd dornice de frumos.

AUREL CIUPE — GRAFICIAN

AUREL CIUPE, Pîinea cea de toate zilele — linoleum
Din Expoziția retrospectivă

Expoziția retrospectivă a pictorului Aurel Ciupe, maestru emerit al artei din R.P.R., expoziție organizată consecutiv la Cluj și Arad, ne-a oferit nu numai sinteza substanțială a unei activități de trei decenii ci și o revelație, aceea a graficianului Aurel Ciupe. Surpriza acestei dezvăluiri este cu atît mai deplină cu cît ne așează în fața unei viziuni autentice și inedite, care este chemată să întregească universul artistic al maestrului.

Diferite ca tematică și interpretare de operele realizate în domeniul picturii, cele de grafică pun în evidență mai puțin expresia senzorială și complexă a operei, cît însuși sîmburele ei, ideea artistică. De aceea grafica lui Aurel Ciupe, prea puțin cunoscută marelui public și pentru întîia dată unitar contemplată, ne îngăduie semnalarea unor fațete tot atît de importante ca acelea pe care ni le-a descoperit pictura sa. Importanța ei se raportează înainte de toate la conținutul tematic, care completează prin compoziții figurale opera pictorului. Multe din aceste compoziții cu subiecte din trecut au un profil social și un caracter militant, fiind împovărate de sensurile amare ale unei realități pe care artistul se străduiește să o reflecte. Adoptarea linogravurii pentru realizarea acestor teme nu este nici incidentală, nici lipsită de tîlc.

Graficianul izbutește prin această tehnică maximum de intensitate, recurgînd la juxtapuneri brutale de alb și negru, nu fără intenția unei profunde dramatizări. Nicăieri jocuri de tranziție de la un ton la altul, ci doar enunțarea crudă, aproape violentă a contrastului, care dă relief ideii. « Șomerii », grupare de verticale constituite de figurile emaciate ale muncitorilor, care trădează prin gest și atitudine starea de spirit a foamei și îndurerării, se profilează pe fundalul arhitectonic alcătuit din siluete de uzine. Deasupra lor răsare profetic steaua zorilor de mîine, simbolul nădejdii într-o viață mai bună și într-o orînduire mai echitabilă.

Prin acestă lucrare care oglindea situația de odinioară a muncitorilor exploatați, Ciupe își afirma protestul social.

« Pîinea cea de toate zilele », cu nuditatea decorului alcătuit dintr-o încăpere sărăcăcioasă în care o mamă întinde bucata de pîine copilului înfometat, devine o alegorie mută, dar acuzatoare a inegalității sociale. Artistul uzează de resursele formale ale genului, subordonîndu-le conținutului. Aridă în simplitatea ei, imaginea devine aspră ca însăși realitatea reflectată, prin insistența contrastului de alb-negru. Asprimea unei realități vitrege, care constituie miezul ideologic al linogravurilor, capătă sensuri de ordin general-uman. Faustic, zbătîndu-se în tenebrele îndoielii, dar năzuind spre adevăr, « Studentul » se zbate în plasa întrebărilor, cu o frunte dramatic încununată de noblețe.

Recurgînd la peniță, graficianul Aurel Ciupe uzează cu o sensibilitate vie și cu un simț deosebit al dozajului, efectele specifice acestei tehnici mai variate în posibilități de exprimare. În compoziții, acolo unde înfățișează grupuri de femei la baie sau țărănci poposite lîngă fîntînă, formele se mențin compacte, desenate unitar, circumscriind în conture nete masele ritmate aproape monumental pe orizonturi deschise, limpezi. Atenția artistului rămîne fixată asupra semnificațiilor de ansamblu, evitînd detaliul epic, pentru a nu tulbura ansamblul arhitectonic. În portrete (« Pictorul Lenhardt », « Walter Wiedmann », « Cap de expresie »), linia deși se fragmentează, expresivitatea ei nu e frîntă. Adoptarea unui limbaj mai analitic nu împietează asupra esențializării și penița modelează cu hașurări viguroase, sigure, volumul, reconstituind în planuri mari particularitățile fizionomiei. Accentul cade pe expresie, pe unitatea caracterului, interpretat cu siguranță.

Opera grafică a lui Aurel Ciupe nu se limitează la armoniile de alb-negru, ci recurge și la tehnica pastelului și acuarelei.

Dacă în pastelurile lui Aurel Ciupe preocuparea pentru liniar persistă, în acuarele însă, — cum e și firesc — el redevine prin excelență pictor. Artistul se eliberează de limbajul dens și de acea coeziune severă, care îl determină să compună strîns și redobîndește aici respirația largă și liberă a picturilor sale. În acuarele, linia se dizolvă în pată, arhitectonica în perspective aerate. Gruparea maselor își pierde caracterul compact devenind o reunire de conture fluide cu umbre transparente și lumini aburoase, prin care vibrează o tonică poezie.

Ceea ce rămîne însă definitoriu pentru graficianul Aurel Ciupe este opera în alb-negru, care ne îngăduie să pătrundem secretele retortei sale artistice și să cunoaștem esența gîndirii sale. Ea ne revelează un artist matur, viguros în expresie, a cărui prezență în miezul realităților sociale se enunță cu forța convingerii și cu dramatismul trăirilor profunde.

Viorica Marica

AUREL CIUPE, Șomerii — linoleum
Din Expoziția retrospectivă

EXPOZIȚIA HEINRICH SCHUNN

În Orașul Stalin, în ultima jumătate a lunii aprilie și în prima jumătate a lunii mai, a fost deschisă expoziția retrospectivă a pictorului Heinrich Schunn. Panourile au cuprins 250 lucrări, pictură în ulei, acuarelă, desen în tuș, în creion. Este interesant de urmărit creația lui Heinrich Schunn, mai ales în măsura în care artistul se străduiește să evadeze din conformismul și dogmele pe care tradiția picturii săsești din Ardeal le-a impus începînd încă din primele decenii ale veacului trecut. E vorba de un curent regionalist care și-a avut importanța sa în evoluția culturală a Transilvaniei. Desigur, unul din factorii care a lărgit orizontul picturii săsești este existența Muzeului de artă Bruckenthal din Sibiu, unde au fost adunate într-un număr însemnat lucrări ale unor maeștri ai picturii de talie universală.

Găsim în tradiția picturii săsești din Ardeal un dramatism evident în construcția imaginilor, o linie sobră a desenului, oarecum academic, un caracter pictural puțin evidențiat, de asemenea o fabulație specifică în care motivele își au valori determinate, cum ar fi personificarea naturii printr-o participare afectivă la temă.

Heinrich Schunn se integrează în tradiția picturii săsești din Ardeal prin însăși formația sa artistică de început. Impulsivității sale excesive însă, ca și în genere temperamentului său exuberant, nu-i conveneau pe de-a întregul prejudecățile și canoanele rigide care ființau în tradiția picturii săsești. Nelinișteea continuă pe care artistul o avea în suflet și-a imprimat trăsăturile și în arta creată în peste 40 de ani de activitate. Pictorul a abordat tehni-

cile cele mai diverse şi în maniera sa găsim adeseori răsturnări de 180 de grade.

Înmănunchierea cu caracter recapitulativ pe care o însumează recenta expoziţie ne oferă prilejul de a remarca o serie de caracteristici care s-au cristalizat în arta lui Heinrich Schunn. În genere, pictura săsească este mai puţin pictură şi mai mult grafică, variaţiile de ton se obţin între limitele alb-negru, închis-deschis, se valorează puţin, deci culoarea întrebuinţată nu crează calităţi de pictural. De fapt o rezolvare în sensul graficei convenea chiar mai bine sobrietăţii dusă uneori pînă la exces pe care îşi propunea s-o perpetueze tradiţia săsească în arta plastică.

Primele căutări ale lui Heinrich Schunn pe tărîmul acuarelei au dat rezultate bune, desenul lui are o linie vibrantă iar gama sa cromatică aminteşte cînd de gingăşia coloristicii japoneze, cînd de ponderea celei olandeze. Sînt prezentate de-a lungul expoziţiei cîteva desene în tuş şi creion, necolorate, de o factură deosebită. Aici linia desenului este neîntreruptă, e o transpunere grafică, explozivă aproape, care a reţinut sintetic doar părţile contururilor reliefate de lumină în contraste, sugerînd imaginea cu multă expresivitate. Acest mod de exprimare este însă discontinuu. In rest, exerciţiul de bun desenator al lui Heinrich Schunn e făcut cu mai puţin nerv, fără a respecta totuşi prescripţiile tradiţiei.

HEINRICH SCHUNN, Peisaj de iarnă într-un sat din Ardeal — ulei

Heinrich Schunn n-a tratat niciodată teme compoziţionale în sensul strict al cuvîntului. La el găsim mai degrabă o sensibilitate curioasă în interpretarea peisajului. Cel autohton mai ales, unde albastrul revine aproape obsesiv, e aşa cum îl zugrăvesc atît legendele cît şi poveştile săseşti pline de superstiţii. Aici Schunn a respectat deplin tradiţia, i-a mărit chiar dimensiunile de fantastic, însă într-o interpretare care vădeşte trăsături de picturalitate personală, mai ales la piesele în ulei. E interesantă atitudinea pictorului în faţa peisajelor din ţări străine, şi mai ales a acelora din sud, cu soare mult. Aici legendele săseşti şi-au pierdut din influenţă; e o lume mai senzuală, cu contururile dizolvate în lumină, un colorit mai cald şi mai cu seamă mai pictural. Pictînd în nordul Europei, în Scandinavia, Heinrich Schunn devine din nou tributarul tradiţiei, s-a regăsit parcă în mijlocul unor rude care cunosc aceleaşi poveşti, şi nu mai are rost să vorbească alt limbaj decît cel de acasă.

Cu toate inconstanţele sale, Heinrich Schunn rămîne una din figurile semnificative ale picturii săseşti din Ardeal.

Alin Forje

O FRESCĂ DIN SECOLUL XVII DESCOPERITĂ LA SIBIU

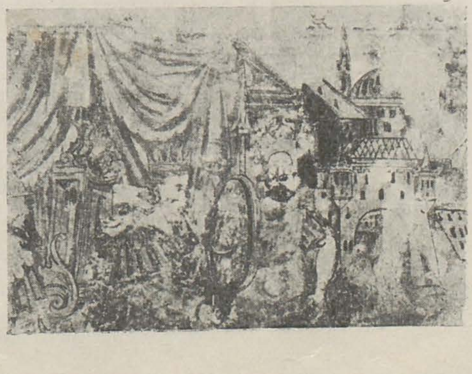
Sibiul, oraş cu veche tradiţie culturală şi artistică, a adăpostit de-a lungul veacurilor sculptori în lemn şi piatră renumiţi, argintari şi cositorari ale căror obiecte artistic făurite erau căutate şi dincolo de graniţele Ardealului, pictori, istorici şi poeţi, bibliofili şi mari colecţionari de artă. E suficient să amintim, meşteşugul rafinat al argintarului sibian Sebastian Hahn (mort în 1713), ale cărui pocale şi potire lucrate în filigran şi bătute în pietre scumpe strălucesc în vitrinele cîtorva muzee europene, sau grandioasa colecţie de artă a lui Samuel von Bruckenthal (1721—1803), fostul guvernator al Transilvaniei, care la sfîrşitul secolului XVIII adunase, în palatul său din Sibiu, 2000 de picturi în ulei şi peste 15.000 de volume, dintre care unele manuscrise şi incunabule de valoare universală, ca *Breviarul cu Calendar* din secolul XV, de origină flamandă.

Vechea şi puternica cetate de odinioară, ale cărei urme le întîlneşti la tot pasul, nu şi-a dezvăluit încă toate tainele şi din cînd în cînd ies la lumină, din întunericul uitării, mărturii grăitoare asupra artei practicată cu sute de ani în urmă de artiştii şi meşterii sibieni. Aşa s-a întîmplat în vara anului trecut, cînd încercîndu-se să se rezugrăvească o încăpere din Piaţa Mică, ocupată de un « Aprozar », a apărut o frescă de mari dimensiuni de sub tencuiala zidurilor interioare. În această casă, cunoscută din vechime sub numele de « Casa Reisenberger », se intra odinioară printr-un vestibul lung şi destul de lat, cu ziduri groase şi plafon susţinut de arcuri semiogivale. Aici a fost descoperită fresca, care întinsă pe toată suprafaţa fostului vestibul, avea poate rostul de-a introduce vizitatorul în atmosfera casei, sau poate servea numai în scop decorativ.

Deşi plafonul a purtat întotdeauna o bogată ornamentaţie în stuc, în dezacord proporţional cu suprafaţa şi importanţa încăperii (două blazoane mari de familie sub o cască medievală cu vizieră ridicată, îngeri şi eşarfe, — totul colorat în negru şi aur, purtînd data 1697), nimeni nu s-a gîndit că acest somptuos şi masiv ornament nu putea fi conceput izolat, neintegrat într-un ansamblu decorativ, şi nu s-a făcut nici o investigaţie murală.

Mica porţiune de frescă apărută ca urmare a curăţirii vechii tencuieli în 1957, arată că pictura era dispusă în casete dreptunghiulare, fiecare din ele încadrînd o scenă cu subiect religios sau laic. Casetele sînt separate de spaţii ornamentate cu motive florale şi arabescuri. Cele trei compoziţii — parţial degajate de tencuială — înfăţişează: 1) o piaţă de oraş înconjurată de clădiri înalte, construite în stilul Renaşterii italiene, — în prim plan aflîndu-se doi magistraţi, din care unul ţine în mînă pergamentul sentinţei de condamnare la moarte a unui bărbat ce este spînzurat; 2) un personaj încoronat stînd pe tron (poate regele Solomon), înconjurat de ostaşi cu armuri, suliţe şi paväze, în prim plan aflîndu-se o femeie îngenunchiată; 3) o compoziţie decorativă cu plante exotice şi animale fantastice. Pe frontonul uneia din clădirile primei compoziţii se afla înscris anul 1633, care ar putea fi anul cînd artistul a pictat această freascä.

Fresca descoperită la Sibiu (fragment)



Meşterul zugrav din Sibiu, dîndu-şi seama că se află în prezenţa unei opere de artă, a sistat lucrul avizînd autorităţile respective. Direcţia muzeului Bruckenthal luînd cunoştinţă de această interesantă frescă a obţinut punerea locuinţei sub controlul muzeului în vederea restaurării ei. Dar deşi a trecut un an de atunci, şi cu toate repetatele insistenţe ale muzeului, nu s-au obţinut mijloacele necesare pentru realizarea acestei operaţii.

O frescă de asemenea proporţii, care în afară de incontestabila sa valoare artistică, poate furniza şi un bogat material documentar, o istorie poate în imagini a vieţii sibiene de la începutul secolului XVII, merită să fie neîntîrziat pusă în lumină printr-o restaurare făcută de specialişti.

D. Dancu

FRIEDRICH BÖMCHES, Peisaj de iarnă — ulei

EXPOZIŢIA PICTORULUI BÖMCHES LA ORAŞUL STALIN

Cenaclul Artiştilor Plastici din Or. Stalin a luat iniţiativa prezentării în cursul acestui an a unei serii de expoziţii personale de pictură. Începutul a fost făcut prin deschiderea expoziţiei pictorului Friedrich Bömches, duminică, 16 martie în sălile din B-dul Mareşal Voroşilov. Au fost expuse 134 lucrări, piese de pictură şi grafică, în marea lor majoritate realizate în ultimii doi ani. Mai amplă decît expoziţia deschisă în vară la Bucureşti, expoziţia prezentă oferea posibilitatea de a urmări pas cu pas evoluţia şi căutările artistice din acest interval, ale pictorului Friedrich Bömches.

Analizînd lucrările expuse putem vorbi despre notaţia dură pe care o practică, despre calitatea bună obţinută din pasta colorată, de care uzează cu multă sobrietate, într-o tendinţă opusă fotografismului, realizînd o pictură pe cît de inteligentă, pe atît de subtilă. Ceea ce credem că îl caracterizează mai ales pe Friedrich Bömches, este intenţia vădit constructivă a imaginilor, fie că perspectiva se deschide vast — panoramic — sau surprinde priveliştea sub un unghi restrîns. Se mai poate vorbi de un gen personal al armoniei de culori, plăcută mai ales cînd motivul e surprins cu multă lumină în peisaje de iarnă. În foarte multe din lucrările sale, pictorul Friedrich Bömches ilustrează o atmosferă cenuşie, înceţoşată, a după-amiezelor

tîrzii, a înseninărilor sau a zilelor înnorate. Experienţa sub acest raport nu se poate spune că n-a produs rezultate.

Într-o cronică sumară publicată într-un număr din anul trecut al săptămînalului « Contemporanul », criticul Ion Frunzetti semnala ca o tară generală a artei lui Friedrich Bömches o anumită tendinţă spre auto-pastişă. Nu-i împărtăşim părerea. Friedrich Bömches e încă foarte tînăr, într-o vădită ascendenţă de creaţie artistică şi desigur încă nu şi-a spus un cuvînt definitiv. Variaţiile abia sensibile între temele trasate şi modurile de a le aborda, cred că pot fi interpretate mai exact ca o migăleală prin care Friedrich Bömches se apropie, e adevărat, cu paşi înceţi dar siguri, spre o realizare matură.

Compoziţia, pe care Friedrich Bömches a abordat-o în ultimii ani ca şi genul portretului, se pare că sînt domenii în care aptitudinile sale se pretează mai greu, comparativ cu gradul de măiestrie de care a dat dovadă în peisaj.

Grafica pe care o întîlnim pe panourile expoziţiei, are mai ales o valoare documentară pentru străduinţele şi hărnicia cu care lucrează artistul. Cele mai multe din piesele de grafică sînt studii care apar apoi lucrate în pastă, în pictura sa. Ca o remarcă, reţinem studiul *Capului de fetiţă*, la care dozarea planurilor luminoase şi expresivitatea, ating un grad înalt de perfecţiune pe care nu-l mai regăsim în portretul în ulei la care a servit studiul.

Nu putem încheia fără a-i reproşa lui Friedrich Bömches absenţa actualităţii şi totuşi, sîntem încredinţaţi că temperamentul său puternic şi stilul pe care îl practică s-ar potrivi de minune şi unor scene surprinse de penelul său din vasta realitate a prezentului.

Al. F.

MANIKA DEB (13 ani), Femei — desen colorat

O EXPOZIŢIE DE DESENE ALE COPIILOR INDIENI

Un număr de 65 desene şi acuarele aparţinînd unor copii între 3 şi 14 ani din Republica India, au fost colecţionate de către Academia de arte şi meserii din Calcutta şi trimise în ţara noastră prin I.R.R.C.S., unde au figurat la o expoziţie deschisă în luna martie la Palatul Pionerilor din Capitală.

Cu toate trăsăturile lor plastice infantile, multe din aceste imagini au arătat privitorului nostru motive de un caracter specific naţional, surprinse de copii în scene înfăţişînd aspecte de viaţă ale poporului indian, precum şi unele peisaje ale ţării lor.

Astfel, M. G. Ayer (9 ani) în acuarela *Intr-un sat*, redă un colţ de natură cu o vegetaţie luxuriantă din mijlocul căreia abia se disting cîteva aşezări rustice şi locuitorii lor; Basavoraj Chetti (13 ani) surprinde în *Caii şi Ursarii*, mişcarea vie şi dinamică a animalelor; Manika Deb (13 ani) în două desene *Femei* şi *Dansatoare* îşi apropie lucrările, prin expresiile fizice ale personajelor, de tradiţia artei naţionale vechi, la fel ca şi Namita Halder (14 ani) în a sa *Procesiune la arborele sfînt*, din care se desprinde vizibil atît stilul grafic, cît şi viziunea conceptuală a vechilor miniaturi. Deasemeni *Ghicitorul* lui Samgamesh C. Patil (7 ani) şi *Iluzionistul* lui P. Dalmia (13 ani), ne înfăţişează plastic două din aspectele unor obiceiuri vechi şi pe cei ce le mai practică, după cum acuarela *Pe stradă* de Sumeru Rai Chowdhury (8 ani) şi *Intr-o piaţă* de Md. Hanif (10 ani) ne fixează cu puţine mijloace de expresie, elementele de arhitectură ale unor peisaje citadine populate de mulţimea oamenilor; iar micuţul Probal Pramanick (3 ani) semnează două lucrări, pe cît de simple pe atît de sugestive, intitulate *Peşte* şi *Pisică tînguindu-se după peşte*, care îţi provoacă nu numai exclamaţi, dar stîrnesc chiar admiraţia privitorului.

NAMITA HALDER (14 ani), Procesiune la arborele sfînt— acuarelă

EXPOZIŢIA PROFESORILOR DE DESEN

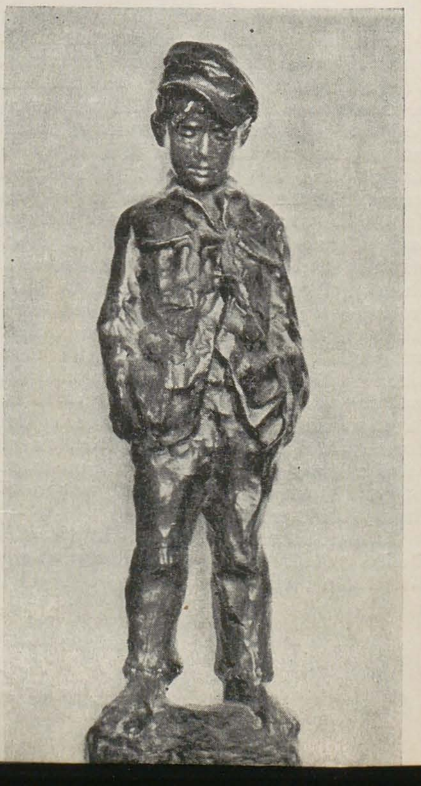
Pentru vizitatorul neavizat, lucrările de artă plastică expuse de un grup de 39 profesori de desen din Capitală la Clubul Sindicatului muncitorilor din învăţămînt din Bd. 6 Martie Nr. 32 — de la 13 aprilie la 20 mai a.c. — au însemnat, bineînţeles, încă un « nou eveniment plastic » la început de sezon. Pe cunoscători şi iniţiaţi, i-a decepţionat regretabila lipsă de calităţi plastice a lucrărilor expuse şi de semnificaţii sociale a temelor oglindite. Mai mult încă, destule picturi şi desene, datorită înfăţişării lor de poze confecţionate, redate schematic în maniera naturalismului scolastic, rămîn cu totul în afara fenomenului plasticei actuale.

Printre lucrările expuse, *Eugenia Brateş*, deşi ajunge uneori să obţină o linie mai sintetică în desen şi tonuri mai fluide în colorit (« Docarul », « Cafenea — Mangalia ») în multe alte cazuri le disimulează prin folosirea amănuntelor inutile. Artista expune şi flori în care îşi exprimă sentimente autentice. Remarcabile naturi moarte expune *Nora Eskenazy*. *Paul Constantinescu* în pictură oscilează între utilizarea culorilor monocrome (« Iarnă », « Şiţarul ») şi tonurile reci, greoaie şi întunecate (« Lacul Nucşoara », « Peisaj Brădet »); în schimb gravurile sale înfăţişînd siluete de sportivi în exerciţiu şi un cap de expresie prezentat în diferite faze dc lucru, sînt dintre cele mai acceptabile de a fi menţionate ca realizări faţă de restul lucrărilor sale. Peisajele lui *Ionel Iacobescu*, inspirate din Delta Dunării, denotă o preocupare a autorului de a oglindi colţuri pitoreşti, bogate în vegetaţie şi colorit. Însă pictîndu-şi peisajele tot cu aceleaşi culori diluate de verde pal, autorul le sărăceşte de frumuseţile lor reale, banalizîndu-le în imagini stereotipe şi neverosimile asemănătoare unor idilice şi facile decoruri scenografice. *Alexandru Drăgoi* în

A. GRIG. TOMESCU, Fiul meu — ulei

peisaje (« Casa veche din Vîlsăneşti-Argeş ») ne precizează plastic unele elemente de un interes etnografic; dar atunci cînd încearcă să picteze şi compoziţii (« Cosaşii », « La arat »), necunoaşterea suficientă a desenului şi a valoraţiei, îi ratează din capul locului lucrările. *Emil Nicolescu Nic.*, în cîteva lucrări de grafică (« Fîntîna din Balcic », « Strada veche din Montmartre », « Basc roşu ») sau chiar şi în ulei cîteodată (« Balcic »), mînuieşte mai cu îndemînare atît linia desenului, cît şi pensulaţia coloritului, obţinînd imagini cu oarecare vibraţie şi sugestivitate a atmosferei locale. Restul lucrărilor sale, de o factură naturalistă, reci şi convenţionale, l-au situat pe autor într-o lumină defavorabilă. Două mici compoziţii, un « Interior ţărănesc » şi o « Scenă de muncă », ambele de un caracter decorativ şi static semnează şi *Traian Bilţu-Dăncuş*. Alte peisaje şi vederi din ţară, în care autorii au încercat să surprindă coloritul şi atmosfera lor specifică, au mai fost semnate şi de *Clara Cantemir*, *Constanţa Manolescu*, *Aurică Vasilescu* ş. a. Prin coloritul nuanţat al imaginii şi trăsăturile fireşti specifice vîrstei, portretul « Fiul meu » de *Amelia Grig. Tomescu* a fost unul dintre puţinele tablouri meritorii ale acestei expoziţii. În sculptură, o statuetă în bronz intitulată « Studiu de copil » de Elisabeta Vişineanu s-a remarcat ca o lucrare reuşită. Sculptoriţa semnează însă şi cîteva medalioane în relief (M. Sadoveanu, M. Eminescu, I. Creangă, G. Enescu)

ELISABETA VIŞINEANU, Studiu de copil — bronz



ce sînt limitate doar la o simplă asemănare fizică.

În sectorul de artă aplicată şi ceramică, menţionăm lucrările modeste şi variate ca preocupări expuse de *Octavia Milculescu, Elena Istrate şi Zoe Ciorica.*

Ca obiecţie fundamentală, semnalăm lipsa în genere a tematicii contemporane, lipsă cu totul inadmisibilă mai ales la unii din cei care fac educaţia artistică a tineretului.

ASPECTE DIN VIAŢA PETROLIŞTILOR ÎNTR-O PICTURĂ MURALĂ

Ion Minoiu este un pictor tînăr care s-a afirmat de curînd în plastica noastră. Venind îndelungat timp în contact cu viaţa şi munca petroliştilor de la Moreni, pe artist a început să-l preocupe încă din ultimul an de studenţie — 1955 — problema oglindirii lor în artă. Ca soluţie şi-a propus să realizeze o lucrare de amploare, care să cuprindă într-un ansamblu de decoraţii murale de interior, o *Istorie a petrolului romînesc.* Pentru a se familiariza însă cu problemele ce le ridică pictura murală, Minoiu lucrează intens schiţe în cărbune şi acuarelă, exerciţii de racursiu, etc.

Deşi pictorul nu cunoaşte încă edificiul ce-i va fi atribuit să-l împodobească (şi dintre acestea sînt suficiente de indicat), el îşi realizează totuşi lucrarea pe fragmente. De curînd, a isprăvit de pictat în formă definitivă un panel de 4 × 0,70 m., care este de fapt una din suitele proiectate oglindind istoria petrolului romînesc. Compoziţional, pictura ne înfăţişează o desfăşurare a trei scene cu grupuri de petrolişti ce muncesc la extracţia petrolului. În prima şi cea de a doua scenă pictorul ilustrează în spirit critic, condiţiile grele de muncă, metodele folosite şi utilajele rudimentare, caracteristice perioadei de dominaţie a capitalismului. Cea de a treia scenă reprezintă un aspect nou al muncii petrolifere.

Conturul viguros şi stilizat al desenului ce delimitează siluetele în acţiune ale personajelor, precum şi coloritul nuanţat al tonurilor de alb, roşu şi verde-gri umplînd porţiuni mari din lucrare, au darul de a transmite cu claritate privitorului întreaga semnificaţie a imaginilor, precum şi viziunea decorativă a stilului lor. Cu toate că această lucrare, efectuată ca desfăşurare în genul frizelor, inserează în structura ei compoziţională momentele unor acţiuni diferite de la o scenă la alta, pictorul a reuşit să evite golurile dintre ele armonizîndu-le prin mijlocirea cîtorva personaje cu atitudini precise, într-un ritm unitar ce se desfăşoară continuu.

Ceea ce pare a fi mai puţin verosimil ca aspect plastic în această operă, este atmosfera sărbătorească transmisă de ţinuta curată şi îngrijită a multora din personajele ei, ce sînt văzute totuşi în plină muncă de extracţie a aurului negru. Această înfăţişare factice a veşmintelor nu adumbreşte însă valoarea artistică reală a lucrării, care, la un loc cu celelalte proiecte ale plafonului şi pereţilor, realizate definitiv, pe zid, ar constitui desigur încă un bun cîştigat de pictura noastră murală contemporană.

Gh. Poenaru

ION MINOIU, Istoria petrolului romînesc (fragment) — frescă

JIŘÍ TRNKA, — Soldat

JIŘÍ TRNKA —Păpuşi

JIŘÍ TRNKA

O păpuşă nu e o jucărie ca o minge, ca un cerc sau ca o puşcă de tinichea. Păpuşa nu e un obiect oarecare de joacă. Jocul implică descărcări de energie fizică, de zbenguială şi hîrjoneală, pe cînd păpuşa sugerează revărsări afective, întruchipează o nouă lume a lucrurilor descremenite, deşteptate din somn şi vise, purtătoare de suflete împrumutate.

Inima de cîrpă şi rumeguş are darul să intre în învălmăşeala inimilor calde, care bat şi zburdă permanent, suav şi gingaş, cum numai omul este cîteodată în stare.

Trnka imaginează, desenează şi face păpuşi în atelier, de tot soiul, ca într-o clinică de maternitate. Şi păpuşilor lui, un fel de statuete mărunţele, plămădite din sîrmă şi arcuri, din rotiţe şi şuruburi, din lemn şi cîrpe, din metale şi lacuri, le dă şi suflet şi le pune să facă filme ca oamenii.

Din fiecare migală plastică se construieşte un caracter, o expresie, un erou legendar, o fată de basm cu ochii mari albaştri speriaţi, un bătrîn, o babă hîrcă, un împărat de lemn. Pe toţi Trnka îi face să se mişte, să lupte, să ridă, să înşele, să sufere, să se sacrifice, aşa cum s-ar putea petrece în viaţă, în legende sau basme ori în văzduhul înaripat al fanteziei.

Marele artist împarte lumea păpuşilor în două: în bună şi rea, cum se împart din nefericire şi oamenii. Între tabere se dezlănţuie conflicte, intrigi, se ciocnesc idei, se desfăşoară acţiuni pe mii de metri de peliculă, şi pe această cale păpuşile se însufleţesc după cum le este destinul.

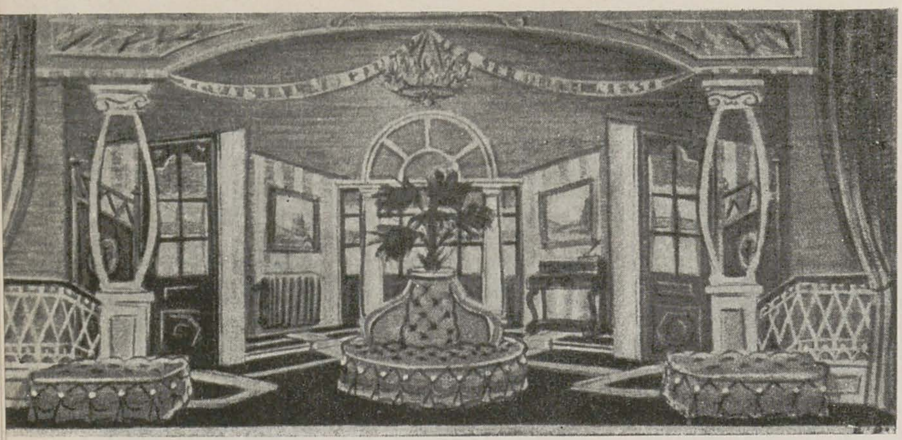
Trnka se bucură în inima de cauciuc a păpuşilor cu soartă bună şi se întristează la cele cu trufie încruntată. Sufletul se împarte deopotrivă, generos, cu fiecare fiinţă de aşchii şi stofe.

Păpuşile merg după gîndul lui, se desăvîrşesc din desăvîrşirea lui, în atmosfera imaginilor lui şi el le dă viaţă după concepţia pe care o are despre viaţa lui şi despre viaţă în genere.

Trnka are geniu. Păpuşa de o şchioapă din *Bajaja* nu îngheaţă sub armura grea şi bogată pe care o poartă. Cu lancea lungă şi apăsătoare, de două ori mai semeaţă decît el, flăcăul din sat salvează şi trei surori din ghearele balaurului înfiorător şi pe mama lui de vechile vrăji. Voinicul liliputan se luptă, împunge cu lancea într-o parte şi alta şi după ce învinge îşi roteşte capul galeş în faţa unui castel, ca un adevărat erou ce a fost. Voevodul *Neklan* se zice că e fricos, laş, isteric. Cu minusculele instrumente pregătite şi acordate, lăutarii pitici de la ţară execută impecabil muzica lăsată în seama lor de-a lungul întregului film « Anul ceh ».

Şi cînd a fost gata, duioasa lume a păpuşilor se retrage după culise, odihnindu-se în viaţa lor intimă, fără suflare, poate tot atît de nemuritoare ca a actorilor celebri, ca a unor portrete de personalităţi aşezate pe socluri de muzee.

I. M.



ELENA PĂTRĂȘCANU, Decor la piesa « O zi de odihnă » de Valentin Kataev, actul II

MANIFESTĂRI PLASTICE

O înfățișare pe luni a activității noastre artistice s-ar cuveni să înregistreze și să comenteze și creațiile care nu sînt prezentate în expoziții, dar care uneori sînt mai importante, de pildă statuile și picturile murale, precum și manifestările din domeniul filmului și al scenografiei.

În luna martie, am văzut în Grădina Icoanei monumentul *Maternitate* de Ion Vlasiu și în Parcul Ioanid statuia lui *Luchian* făcută de Emil Mereanu, iar la Iași în sala de conferințe a Palatului Culturii trei picturi murale în ulei cu priveliști ieșene, lucrate de M. Cămăruț, C. Agafiței și P. Hîrtopeanu. În sala de intrare a gării Iași am văzut de asemenea trei picturi murale de N. Stoica și Gh. Spiridon. Probabil că și în alte părți ale țării s-au mai făcut asemenea lucrări, unele de valoare, altele cu totul necorespunzătoare și care ar merita o analiză critică. Cum însă arta monumentală și decorativă ridică probleme esențiale, lucrările acestea trebuie discutate în articole speciale.

*

O altă lipsă a cronicilor lunare este și aceea că nu se consemnă realizările scenografice. Decorurile și costumele unor spectacole ca « Baia » (de Maiakovski, Teatrul CFR Giulești, scenograf J. Perahim), « Tragedia Optimistă » (de Vișnevski, Teatrul de Stat din Craiova, scenografia de același pictor), « Despot-Vodă » (de Alecsandri, Teatrul de Stat din Iași, scenografia de M. Marosin) ar merita amplu discutate, ca și scenografia noilor montări ale operei « Faust » (Opera de Stat din Timișoara, scenografia de M. Marosin și Opera de Stat din București, scenografia R. Laub, Edith Gros și G. Moroianu) sau multe alte realizări scenografice. Avem diferite concepții și stiluri, diferite realizări înnoitoare, datorite unor artiști ca Perahim, Marosin, Tony Gheorghiu, Al. Brătășanu, Liviu Ciulley, Tody Constantinescu și Elena Pătrășcanu, scenografi care merită toată atenția, — dar, pe de altă parte, sînt de înregistrat și o seamă de eșecuri și stîngăcii în arta scenografică.

În luna martie, scenografia spectacolelor cu piesele « Noaptea Regilor » de Shakespeare (Teatrul Municipal, scenograf M. Marosin) și « Antigona » de Sofocle (Teatrul Tineretului, scenograf I. Mitrici) ridică de asemenea interesante probleme, precum și obiecții (mai ales spectacolul cu piesa lui Sofocle). Asemenea realizări sau deficiențe de ordin plastic ar trebui temeinic discutate.

P. Com.

« UCIDEREA PRUNCILOR » PE ECRAN

Filmul documentar consacrat artelor plastice a căpătat în ultimii ani o dezvoltare cu totul remarcabilă în întreaga lume. Catalogul de filme cu acest caracter, publicat sub auspiciile UNESCO-ului, cuprinde sute de titluri; la Amsterdam s-a înființat o mare filmotecă internațională; o Federație Internațională a filmului de artă reunește pe toți cineaștii care s-au consacrat acestui gen de filme.

Acum două sau trei decenii, filmele consacrate arhitecturii, picturii sau sculpturii nu depășeau valoarea unor diapozitive, limitîndu-se la o reproducere statică, în planuri generale a obiectului. Cu timpul însă, au început să fie folosite toate mijloacele de expresie ale cinematografului modern. Aparatul de filmat a început să se miște, să desprindă detaliile mai semnificative, să scoată în evidență calitățile cele mai subtile ale operei de artă. Perfecționarea filmului în culori a permis redarea fidelă a celor mai fine nuanțe coloristice.

Un început în domeniul filmului consacrat artelor plastice a fost făcut și la noi. Și era, bineînțeles, firesc să începem cu clasicii noștri. « Grigorescu » și « Theodor Aman » au fost primele filme romînești de acest gen. De curînd a mai fost realizat un film despre Ștefan Luchian (scenariul și regia — Nina Behar, operator — Hugo Rubingher).

Pe lîngă aceste documentare, consacrate clasicilor picturii romînești, spectatorii noștri au mai putut de curînd să vadă un film făcut după tabloul lui Pieter Brueghel, « Uciderea pruncilor », din colecția Muzeului de Artă a R.P.R.

În calitatea mea de autor al scenariului și regizor al filmului, am fost întrebat ce m-a determinat să aleg tabloul lui Brueghel?

Mărturisesc că, în afară de o mare admirație pentru opera acestui pictor flamand, m-au atras calitățile... cinematografice ale tabloului — o vastă desfășurare dramatică, caracterizarea personagiilor plină de o adîncă pătrundere psihologică, complexitatea raporturilor dintre personagii.

Legenda biblică este doar un pretext. Scena uciderii pruncilor se desfășoară într-un sat flamand, de pe vremea lui Pieter Brueghel cel Bătrîn (tabloul din colecția Muzeului este o copie făcută de Pieter Brueghel cel Tînăr), iar în oștenii lui Irod îi putem recunoaște cu ușurință pe cotropitorii spanioli ai Flandrei.

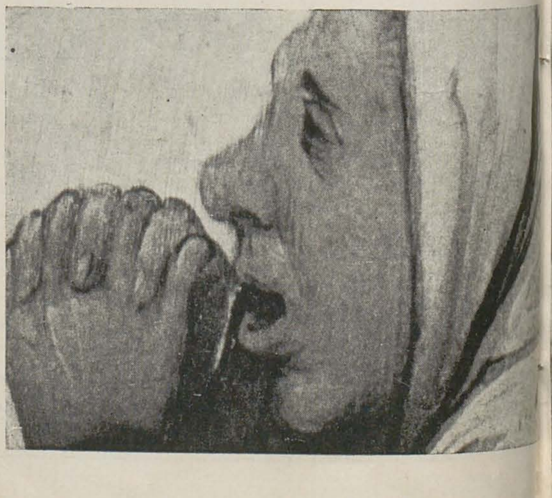
Tabloul cuprinde peste o sută douăzeci de personagii în cele mai diferite atitudini, participînd la mai multe acțiuni paralele. Iată-i pe cîțiva oșteni spărgînd poarta unei case... Alți cîțiva pătrund într-o casă prin fereastră... Copiii scoși din case sînt tîrîți spre locul masacrului... Grupuri de țărani, adunați în jurul călăreților, imploră îndurare... Cîțiva prunci sînt înjunghiați în brațele mamelor... Cei mai mulți copii sînt aruncați la grămadă și străpunși cu lăncile... Asupra masacrului veghează un cavaler în armură neagră — personagiul care întruchipează stăpînirea nemiloasă.

Elaborînd scenariul regizoral, am urmărit desfășurarea acțiunilor din cuprinsul scenei în succesiunea lor logică... Renunțînd de la început la o prezentare didactică, cu explicații, a tabloului, am considerat că adăogarea comentariului ar fi fost inutilă.

Mărite la proporțiile ecranului, detaliile unui tablou își pot releva calități pe care, în mod obișnuit, ochiul nu le sesizează. Și dacă aceste detalii sînt judicios alese, filmate și montate, opera cinematografică obținută va avea întotdeauna calitatea unui studiu interesant. De altminteri, cineaștii și specialiștii din domeniul artelor plastice din mai multe țări au și început o colaborare rodnică pe tărîmul filmului documentar de artă.

Comorile de artă romînească și universală din țara noastră oferă un material foarte bogat pentru studii cinematografice.

Ion Bostan



PIETER BRUEGHEL CEL TÎNĂR, Uciderea pruncilor — detalii, ulei (Col. Muzeului de Artă al R.P.R.)

MEŞTERI POPULARI

de BARBU SLĂTINEANU

Ţinînd seamă de importanţa ce o capătă arta populară în opinia publică de la noi ca şi din alte ţări, este cazul să relevăm, alături de artiştii plastici ai artei culte, şi cîţiva artişti populari, aşa cum a făcut-o recent Radu Bogdan cu meşterul Ion Stan Pătraş, cioplitorul de cruci din Săpînţa.

Din rîndul meşterilor care lucrează obiecte de artă populară cum ar fi ceramică, lemn, găetane, etc. remarcăm unii care prin talentul lor crează opere cu totul deosebite. La obîrşie, aceştia sînt ucenicii unor meşteri păstrători de vechi tradiţii dar care datorită talentului lor se desprind din mulţime, izbutind în cadrul motivelor tradiţionale, să creeze o artă nouă, căreia îi imprimă pecetea originalităţii. În aceste cazuri avem de a face cu adevăraţi artişti care, deşi ieşiţi din rîndul meşterilor populari, se pot asemui cu cei ai artei culte.

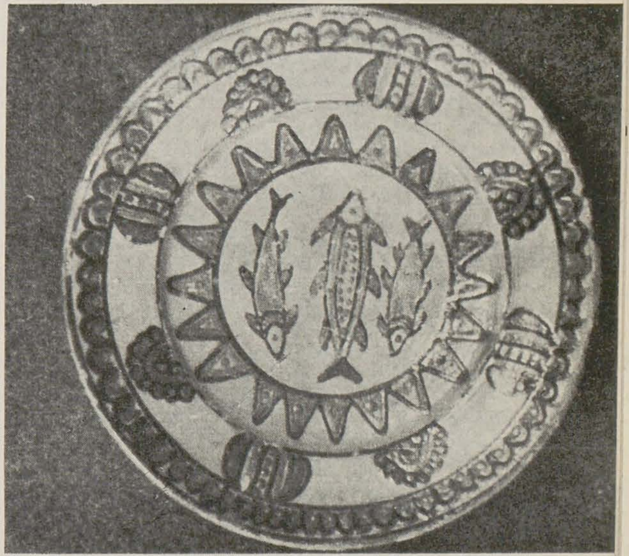
DUMITRU CROITORU, Ornament

Dintre aceştia fac parte şi doi meşteri de care mă voi ocupa în acest articol: Marin Diaconeasa, olar de la Oboga, şi Dumitru al Chirei zis Croitoru din Domneşti de lîngă Bucureşti.

Primul meşter locuieşte în marele şi vechiul centru de olărie de la Oboga, la nord de Balş într-unul din cele trei cătune care formează satul, trăind alături de celelalte 220 de familii de olari care lucrează acolo. Artist, el nu s-a mulţumit să repete numai motivele moştenite de la strămoşi, ci a izbutit să le dea şi o nouă prospeţime. În afară de faptul că cunoaşte bine meseria, tehnica culorilor şi a coacerii, modelînd cu dibăcie, a izbutit să înfăptuească o plastică mică interesantă şi o varietate de motive decorative valoroase. Dintre motivele folosite de el voi aminti pe cel al « cocoşului », pe care l-a pictat cu cornul pe farfuriile sale pe fonduri diferite, negre, albe sau galbene (renumitul galben de la Oboga). Cocoşul folosit de el seamănă în multe privinţi cu înfăţişarea aceleiaşi păsări pe care o întîlnim în ceramica grecească, spre pildă pe un « alabastron » din sec. VI. î. e. n. [1]) Se ştie că acest motiv a fost adesea întrebuinţat de olarii noştri, atît de cei de la Hurez cît şi din alte părţi. Marin Diaconeasa a izbutit totuşi să-i dea o viaţă nouă. Şi doar nu se poate spune că ar fi cunoscut cocoşul grecesc. Aceeaşi concepţie artistică însă a determinat pe ceramistul din antichitate cît şi pe olarul romîn de la Oboga cînd au stilizat animalul înaripat. Amîndouă reprezentările au dispoziţii de aripi, de penaj al gîtului similare şi amîndoi împart trupul animalului în zone cu linii şi puncte urmînd mai mult sau mai puţin sistemul de aşezare a penelor. Artistul romîn a stilizat poate şi mai mult decît cel grec şi realizarea lui este cu atît mai interesantă. Amîndoi au pornit de la acelaşi subiect, avînd însă acelaşi simţ artistic, au înfăptuit acelaşi decor stilizat.

Marin Diaconeasa mai întrebuinţează şi alte motive tot de veche tradiţie, cum ar fi cel al peştelui care se găseşte în ceramica mesopotamiană, în cea egipteană, şi mai cu seamă în reprezentările creştine din ceramica coptă. Stilizarea peştelui este identică şi fără îndoială că romînul nostru nici în acest caz n-a avut cunoştinţă de ceramicile străine, ţinînd seamă că motivul peştelui, azi, şi-a pierdut semnificaţia din vechime. De altfel şi alţi olari romîni au folosit acest motiv decorativ dar în celelalte părţi, ca spre pildă la Dărmăneşti, el are cu totul altă înfăţişare; deci nu motivul a impus felul de stilizare ci inspiraţia tradiţională — dacă se poate vorbi astfel. Se vede că în partea ţării de veche ocupaţie romană s-au menţinut anumite concepţii stilistice ale lumii mediteraneene.

[1]) Vasul se află în colecţia Ion Lucian Murnu.



MARIN DIACONEASA — Farfurii din ceramică de Oboga

Dar meşterul de la Oboga izbuteşte să stilizeze şi alte motive, cu o deosebită măiestrie, cum ar fi cel al păunului. Alături de aceste motive animaliere el foloseşte şi altele cu caracter oarecum geometric, dar care au în executarea lor o originalitate deosebită.

Un alt meşter, fost croitor de ţară şi găitănar, Dumitru al Chirei de la Domneşti, folo-

şeşte motive preistorice cernute prin mintea lui de artist. Pe pînzele ce le sutaşează, el reprezintă creaţii inspirate din desenele tradiţionale, folosind mai cu seamă pe cel al arborelui vieţii din vechea dendrolatrie. De o parte şi de alta a copacului se află păsări afrontate care spre deosebire de cele de tip clasic sînt în plină mişcare, zburînd faţă în faţă, perechi, perechi. Frunzele verzi sînt conturate în negru iar fondul ocru al pînzei neînălbite dă o armonie deosebită ansamblului. Interesante sînt şi lucrările în găitan făcute pe sumanele femeieşti unde artistul nostru foloseşte motivul spiral pe care îl stăpîneşte cu aceeaşi măiestrie ca şi oamenii vechilor civilizaţii neolitice cucuteniene. Decoraţia nu este făcută dintr-o spirală simplă cum se întîlneşte uneori pe ceramică sau pe unele mantale de abà ci, întocmai ca în decoraţia preistorică atît de complexă, liniile se înfăşoară, se desfăşoară şi se întind într-un echilibru desăvîrşit nelăsînd spaţii goale. Ca în ceramica cucuteniană artistul face să se întindă decoraţia pînă în spaţiile marginale, dar totuşi, ca un adevărat artist, el echilibrează densitatea motivelor astfel încît niciodată decorul nu este greoi.

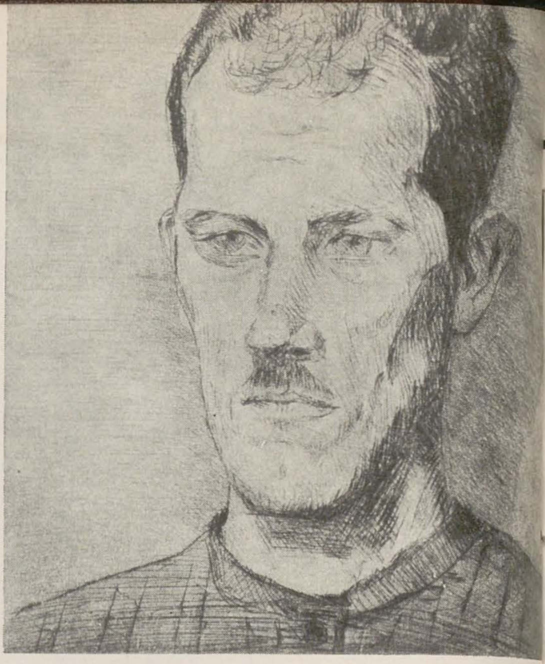
Bucăţile sutaşate sau lucrate în găitane sînt atît de bine chibzuite încît ele pot fi folosite fie în ornamentaţia unor interioare moderne, avînd preţiozitatea materiei şi simplicitatea decorului care se armonizează în camerele cu spaţii mari, dar este totodată în măsură să înfrunte şi prezenţa obiectelor vechi de artă.

Atît ceramica lui Marin Diaconeasa, cît şi găitanele şi sutaşările lui Dumitru Croitoru se află în cuprinsul « Colecţiei Slătineanu »[1])

Am ţinut să arăt că arta populară, cînd este făcută de adevăraţi artişti care ştiu să mînuiască cu dibăcie motivele moştenite este o artă care poate sta cu cinste alături de creaţiunile celor mai buni artişti culţi şi de oricare obiect de artă din toate vremurile. Aceşti meşteri sînt originali, şi totuşi tradiţionali, făcînd să retrăiască elemente decorative străvechi, interpretîndu-le într-o manieră nouă. Cei mai mulţi din ei, prin munca lor anonimă, dovedesc o deosebită modestie. Ei merită totuşi să fie cunoscuţi.

Deocamdată am vorbit numai de aceştia doi. Dacă publicul va fi interesat de asemenea cazuri, vom aduce la cunoştinţa lui şi pe alţii.

[1]) O lucrare făcută de Sonia Orbescu de la Muzeul de Artă Populară asupra abageriilor şi a lui Dumitru Croitoru este în curs de redactare.



SANDA SLĂTINEANU, Marin Diaconeasa — gravură

EXPOZIŢIA DE ARTĂ POPULARĂ ŞI DECORATIVĂ

Cuprinzînd obiecte din toate regiunile ţării, Expoziţia de artă populară şi decorativă, organizată de Uniunea Cooperativelor Meşteşugăreşti în sălile Aşezămintelor N. Bălcescu, ne-a stîrnit, ca şi alte manifestări similare, admiraţia şi regretul. Admiraţie pentru munca serioasă, ce se duce în atîtea centre ale ţării unde se ţes covoare şi scoarţe, marame şi costume, ba se fac şi rochii moderne, inspirate de arta şi tehnica populară, precum se creează obiecte de ceramică, lemn pirogravat sau sculptat, etc.

Munca aceasta serioasă de la Bucureşti, Timişoara, Cluj, Tg. Mureş, Craiova, Iaşi, Galaţi, de la mînăstirile Agapia, Hurez, Pasărea, Ţigăneşti etc. nu este, însă, călăuzită de un gust pentru autenticitate şi inovaţie în stilurile caracteristice regiunilor şi naţionalităţilor noastre conlocuitoare. Lipseşte o concepţie diriguitoare, promovată cu competinţă şi gust artistic. Şi tocmai aceasta supără şi stîrneşte regretul. Să ne oprim la scoarţele populare. Unele sînt comori, unice în lume. Şi totuşi nu se aleg în genere modelele olteneşti, moldoveneşti, munteneşti cele mai caracteristice şi mai ales acelea care se potrivesc interioarelor de astăzi, de la noi şi din străinătate, unde se exportă asemenea produse.

Avem sute de modele de scoarţe olteneşti, cu linii unduioase, reprezentînd stilizat flori, frunze şi animale, care s-ar potrivi de minune scopului arătat, iar la Muzeul de Artă Naţională există o scoarţă din preajma Iaşilor, datată acum vreo sută de ani, în care regăsim tot coloritul blînd, de un verde gălbui şi cald, al lui Luchian şi liniile lui unduioase. Nu mai stăruim asupra minunatelor scoarţe moldoveneşti cu motive geometrice, mai unghiulare sau ascuţite, simbolizînd pe fond negru diferite unelte de muncă şi care de asemenea ar stîrni admiraţia celor care caută o decoraţie interioară stilizată în spirit modern. Există în expoziţie şi unele modele care ar satisface asemenea exigenţe, dar şi acestea, ca şi celelalte, sînt îngrozitor colorate. Aici este marele neajuns. Frumuseţea vechilor scoarţe populare se datora mai ales coloritului lor, ales cu un gust de pictor rafinat şi cu o siguranţă de maestru de către ţăranca-ţesătoare. Odinioară se foloseau culorile din plante, culorile vegetale, de o vibraţie autentică asemeni culorilor din natură sau din capodoperele unor pictori şi de o ştiută trăinicie. Astăzi se folosesc culorile chimice, cele de anilină, care aşa cum apar în scoarţe sînt stridente, sau dimpotrivă şterse, mai totdeauna vulgare, lipsind cromatica ţesăturii tocmai de unicile armonii ale modelelor. Ar trebui revizuită întreaga cromatică a lucrărilor **Ucecom**-ului.

Şi ceramica expusă foloseşte modele necaracteristice, (cu excepţia celor de la Tg. Mureş) iar cînd este vorba de inovaţii pe linia pretinsă a artei populare ele nu ajung la simplitatea, bunul gust şi stilizarea vechilor modele. La Expoziţia Bienală de Arte Decorative au fost, totuşi, o seamă de farfurii cu flori, frunze şi animale, lucrate pe linia stilizării populare şi potrivite cerinţelor contemporane. Lemnul este gravat cu o migală potrivită broderiilor, iar nu lemnului, care cere o altă tratare, mai simplă, mai stilizată, mai modernă.

Dacă **Ucecom-ul** vrea ca munca sa să dea roadele cuvenite şi produsele diferitelor cooperative să reînvie tradiţia valabilă şi să inoveze în spiritul ei, pentru ca aceste produse să înfrumuseţeze cu adevărat interioarele în patria noastră şi să aibă căutare peste hotare, este absolut imperios ca meşteşugarii să ia contact şi să primească o competentă călăuzire din partea artiştilor, criticilor şi specialiştilor de artă populară — a oamenilor de concepţie şi gust, care cunosc şi arta trecutului, şi cerinţele prezentului. Altfel, toată munca aceasta se va irosi zadarnic.

P. C.

Costum naţional din Bistriţa (Năsăud)

CAIETE DE ARTĂ TRATÎND TEMA PORTULUI POPULAR (I)

de CORNEL IRIMIE

S-ar putea afirma că Editura de Stat pentru literatură şi artă, prin cele unsprezece titluri scoase pînă în trimestrul II al anului 1958, a făcut un bun început, deschizînd cîmp larg de afirmare şi valorificare a unor studii interesante cu privire la arta populară din ţara noastră. Zece din aceste lucrări se referă la port. Tot atît de bine se poate spune însă, că acest prim grup de titluri marchează şi încheierea unei etape, din analiza căreia — în spirit critic — se pot trage unele concluzii şi învăţăminte, care să îmbunătăţească viitoarele lucrări. Aceste lucrări formează trei grupe: « Caiete de artă populară », « Studii de artă » şi o serie de trei albume mari, din care primul a apărut recent. De fapt, remarcăm o deosebire esenţială pe baza lucrărilor apărute pînă în prezent — între albume şi celelalte două grupe, căci între seria « Caiete de artă populară » şi « Studii de artă » nu se poate constata decît o diferenţă de prezentare grafică.

1. Seria « *Caiete de artă populară* ». Cele opt lucrări apărute în această serie tratează tema portului popular, fiecare caiet referindu-se la o zonă sau la un grup de sate.

Este evidentă intenţia editurii de a asigura o prezentare unitară, făcînd totuşi acest lucru cu mult discernămînt şi lăsînd libertate autorilor să prezinte fiecare în mod diferit aspectele caracteristice unor anumite zone sau regiuni. Singurul lucru pe care l-a cerut ESPLA a fost ca elementele ce determină structura şi caracterele tipice, de artă, ale portului, să nu lipsească din nici o lucrare.

Cu toate că cele mai multe « Caiete de artă populară » au apărut la un interval relativ scurt, se poate constata progresul realizat, datorită atît muncii redacţionale a sectorului plastic de la ESPLA, cît şi experienţei căpătate de autori de la un volum la altul, fiecare învăţînd de la cei dinainte sau chiar din propria experienţă, ca de pildă Florea B. Florescu, N. Dunăre şi Cornel Irimie, care au scris pînă în prezent cîte două « caiete » fiecare. Convingerea noastră este că creşterea aceasta oglindeşte şi progresul destul de modest, dar vizibil totuşi, înregistrat de cercetătorii etnografi din ţara noastră, în special în legătură cu fenomenele de artă populară. La aceasta a contribuit desigur şi Academia R.P.R., prin Institutul de Istoria Artei, cît şi unele din marile muzee (Muzeul de artă populară al R.P.R. şi Muzeul Satului din Bucureşti, Muzeul Bruckenthal din Sibiu). Rezultatele ar fi putut fi însă mult mai mari, dacă muzeele, unde lucrează majoritatea etnografilor din ţara noastră ar fi avut o publicaţie de specialitate, precum şi dacă specialiştii respectivi ar fi avut o platformă unică, realizată cel puţin printr-o asociaţie (aşa cum există pentru istorie, lingvistică, medicină etc.), dacă nu printr-un institut de specialitate. Amintim aceste lucruri, tocmai pentru a sublinia meritul editurii şi al lucrărilor apărute — indiferent de unele scăderi inerente — în acţiunea de stimulare a cercetătorilor, prin posibilitatea ce li s-a oferit de a publica o mică parte din rezultatele muncii lor. Din acest punct de vedere lucrările de artă populară scoase de ESPLA marchează o etapă, în care fiecare a adus nu numai un material, ci şi o experienţă.

Cel dintîi « Caiet », apărut la începutul anului 1956, este « *Portul popular din Ţara Oaşului* » de Tancred Bănăţeanu. Textul prezintă o scurtă caracterizare a zonei respective, mai ales prin elementele etnografice (arhitectură, textile şi ceramică), trecînd apoi la descrierea portului cu trăsăturile sale generale, atît la bărbaţi, cît şi la femei şi — în fine — a pieselor mai importante. De remarcat accentul pus de autor pe relaţiile economice ale zonei şi pe stratificarea socială care se reflectă în port, apoi înfăţişarea deşi schematică, a procesului de evoluţie în ornamentică.

Portul popular din Oaş se caracterizează, după autor, printr-o « vie armonie cromatică, în bogăţia şi varietatea de ornamente, în măiestrita alegere a cîmpilor ornamentali şi în compoziţia ansamblului costumului. Nu are nimic sever (ca, de pildă, cel din Hunedoara), nimic reţinut în el (Sibiu), nu are somptuozitate (Muscel), nu are opulenţă (Banat), ci este vesel, trădează un dor avîntat de viaţă, de cîntec, de dans ».

Lucrarea a deschis în mod fericit — atît prin conţinut, cît şi prin prezentarea tehnică — această serie, avînd însă în plus şi meritul de a ne fi dat un « glosar », pe care însă l-am fi dorit mai amplu.

« *Portul popular al saşilor din Transilvania* » de Dr. Julius Bielz, cu un text de aceeaşi întindere ca şi primul « Caiet », însă cu o fotografie mai bună — poate cea mai bună din toată seria de pînă acum — prezintă caracteristicile generale ale portului săsesc cu rădăcinile lui vizibile în portul orăşenesc, descriind piesele cele mai vechi, dispărute din actualul port în cea mai mare parte şi stăruind asupra elementelor de podoabă (paftaua, cordonul şi acele pentru voal) transmise pînă astăzi. Autorul trece în a doua parte a lucrării, la descrierea celor trei tipuri mari ale portului săsesc din zona Sibiului, a Bistriţei şi a Ţării Bîrsei, cu exemplificări concrete din localităţile unde acest port *trăieşte mai viu şi în prezent*. Desigur că într-o lucrare mai amplă autorul ar fi stăruit mai mult asupra condiţiilor speciale de evoluţie a portului săsesc, asupra unor variante, cît şi asupra felului în care se manifestă influenţele reciproce între porturile săsesc, romînesc şi unguresc, datorită relaţiilor născute din îndelungata convieţuire a acestor naţionalităţi. Pentru cei ce vor să adîncească tema, lucrarea cuprinde la sfîrşit o utilă bibliografie.

Florea B. Florescu contribuie la această serie cu două lucrări. Prima în care tratează « *Portul popular din Moldova de nord* » şi a doua despre « *Portul popular din Muscel* ». În cea cu privire la portul din Moldova de nord — o zonă pe care autorul nu o delimitează însă destul de precis, ferindu-se de a da o hartă, aşa cum întîlnim în celelalte caiete de artă populară — se pun numeroase şi interesante probleme. De la început Florea B. Florescu afirmă că portul acesta în linii mari este o continuare a portului moldovenesc, folosit drept costum atît în zilele de lucru cît şi în cele de sărbătoare, de către întreaga populaţie şi fiind dezvoltat spre « o particularitate structurală ». Cu bună dreptate, Florea B. Florescu atrage atenţia asupra necesităţii de a nu se « pierde din vedere raporturile etnografice care au existat între această regiune şi zonele limitrofe », amintind relaţiile născute din păstorit în masivul Rodnei şi munţii Maramureşului.

Atît în descrierea portului femeiesc, cît şi a celui bărbătesc (capitole cărora le dă însă un titlu prea general, « Portul femeiesc la romîni » şi « Portul bărbătesc la romîni ») Florea B. Florescu încearcă să demonstreze că la originea îmbrăcămintei de aici stă costumul dacic, făcînd interesante legături cu înfăţişările acestuia pe monumentul de la Adam-Clisi (de exemplu cămaşa încreţită la gît la femei, iar la bărbaţi sumanul fără guler şi iţarii încreţiţi ca o armonică, apoi croiul opincii). Avem impresia că în limitele unui « caiet de artă populară » această temă, — subliniem — foarte interesantă, dăunează obiectivului principal al cărţii: acela de a descrie cît mai limpede în ce constă specificul portului din această parte a ţării noastre.

Interesantă este şi prezentarea portului la huţuli, port care are o morfologie identică celei a portului romînesc din Moldova de nord, urmare a receptivităţii de care au dat dovadă atît huţulii, cît şi rutenii, în cadrul raporturilor etnice născute din convieţuirea cu romînii.

În « *Portul popular din Muscel* » Florea B. Florescu a respectat într-o mai mare măsură linia « Caietelor de artă populară », în sensul că a construit expunerea mai logic, pornind de la încadrarea costumului muscelean în coordonatele lui istorice şi geografice, arătînd apoi felul în care acesta a constituit uneori un subiect pentru unii pictori valoroşi romîni din veacul XIX, şi relevînd — în continuare — frumuseţile costumului femeiesc, în special în ceea ce priveşte iile. Asupra acestei piese, autorul ne atrage cu bună dreptate atenţia, făcînd interesante legături cu folclorul muntenesc şi cu ceramica. La costumul bărbătesc remarcăm cămaşa şi croiul străvechi al cioarecilor, pe care autorul vrea să-i identifice cu cei din epoca bronzului din nordul Europei, aşa cum altiţa de la iia femeiască i se pare a-şi găsi un strămoş pe figurina de la Cîrna (regiunea Craiova), din aceeaşi epocă istorică. În încheiere, se arată costumul ardelenesc de tip « ungurenesc », cel bărbătesc fiind considerat ca « port profesional păstoresc » răspîndit la toţi ciobanii în Muscel, atît la ungureni cît şi la localnici. Spre deosebire de acesta, cel femeiesc din Muscel, întrece pe cel ungurenesc, chiar în satele cu populaţie venită din Ardeal, datorită bogăţiei ornamentale şi frumuseţii sale incontestabil superioare.

Ideea autorului de a da, în două hărţi, aria de răspîndire a fotei şi catrinţei cu diferitele lor variante, cît şi aria de răspîndire a cămăşii bărbăteşti cu fustă, de asemenea cu diferitele sale variante, constituie un aport pozitiv în economia « Caietului ». Ceea ce regretăm însă, la ambele lucrări ale lui Florea B. Florescu este lipsa glosarului, care împiedecă înţelegerea textului chiar de către specialişti. Bibliografia la primul caiet lipseşte complet, iar la al doilea este prea sumară.

Următoarele două « Caiete » apărute sub titlul generic de « Portul popular din Ţara Oltului » (de C. Irimie) se ocupă de portul din zona Făgăraşului şi cel din zona Avrigului urmînd a fi completate cu un al treilea (sub tipar) ce va prezenta portul din zona Munţilor Perşani. Cele trei « Caiete » vor să dea o imagine despre portul unei mari zone etnografice, Ţara Oltului, ce se întinde între Olt şi munţi, de la Racoş (unde Oltul ferestruieşte munţii) pînă la Turnu Roşu, în apropierea Sibiului.

Cele peste şaptezeci de localităţi prezintă o mare varietate în costum, conturîndu-se trei zone de port distincte: cea de la mijloc, în jurul Făgăraşului; cea din partea de vest, cu centrul la Avrig; cea din est, care se întinde de la Şercaia pînă la Racoş, spre Rupea.

Am încercat ca, pe lîngă prezentarea cadrului istorico-geografic, cu relaţiile om-natură în dezvoltarea lor istorică, să încadrăm portul popular ca gen de creaţie în ansamblul artei populare locale, aşa cum iniţial a făcut şi T. Bănăţeanu pentru Ţara Oaşului. În plus, să arătăm condiţiile care au determinat o anumită structură a portului şi transformările sale. După descrierea pieselor, am arătat valoarea practică şi funcţia socială şi artistică a costumului, diferenţierile pe grupe de vîrste, stare socială, cît şi legătura lui cu ceremoniile şi cu viaţa satului în general.

În zona Făgăraşului am relevat sobrietatea portului, confecţionat din materiale groase, tipice fiind aici pomeselnecele albe la femei, păstura neagră pe corp în gen de fotă, sarica şi buboul cu păr alb; cămăşile cu « ştrafuri » şi « pumnaşi » la bărbaţi, « recălele » opincile cu nojiţe de păr de cal sau de capră etc. Cîmpii ornamentali şi cromatica sînt subordonate liniei costumului, pe care o subliniază. Piesele exterioare sînt în general monocrome şi asemănătoare la bărbaţi şi femei, cele vechi chiar identice. Costumul nu obţine mai mult relief prin croi, bogăţia în cîmpii ornamentali şi o gamă cromatică mai largă. Interesant este că portul de zile de lucru al copiilor păstrează elemente ale portului vechi bătrînesc. Astfel, în cîteva sate, ei — ca şi femeile bătrîne — mai poartă « recălele vărgate » cu dungi orizontale şi « cioareci boresăşti » din pănură, în picioare.

Portul din zona Avrigului, deşi are la rădăcină aceeaşi structură şi chiar piese comune cu întreaga Ţară a Oltului, aşa cum se constată mai ales din portul bătrînesc, a evoluat spre forme cu totul noi şi, adesea, valoroase din punct de vedere artistic.

Costumul popular are aici, din punct de vedere social o situaţie specială. El este port de toate zilele, dar e folosit în mod intenţionat — ca şi la Poiana Sibiului, de pildă — şi drept costum de sărbătoare. Observaţiile făcute ne indică în prezent o perioadă de trecere de la portul vechi spre cel săliştean, cu care e din ce în ce mai asemănător. Impresia pe care portul din zona Avrigului o stîrneşte de la început, atît cel vechi cît şi cel nou, este de zvelteţe şi simplitate elegantă, de ceva sărbătoresc. Ornamentele joacă la rîndul lor un rol principal, dau viaţă costumului, trec uneori chiar pe planul întîi. Culorile de bază în ornamente sînt negrul, albastrul şi roşul, mai ales în trecut, realizînd acorduri sobre, dar reuşind totuşi să înviorează şi să încălzească suprafaţa albă. Regăsim aceeaşi gamă şi în ţesăturile de casă. Preferinţa pentru negru poate să fie mai veche decît la Săliştea Sibiului, dacă ţinem seama de buboul negru.

Portul bărbaţilor e mai unitar, fiind compus şi astăzi din pălărie neagră cu bor mic, sau căciulă ascuţită, iarna, cămaşă, cu mîneca largă (spre deosebire de cea cu pumnaşi înguşti de la Făgăraş), cioareci, şerpar şi pieptar cu broderie cu flori mari roşii etc. La bărbaţi acest port se păstrează în linii mari şi astăzi. Pălăriile feciorilor sînt împodobite cu ciucuri, barşoane colorate, mărgele etc. Cei ce au recrutat, poartă, pînă la încorporare pene de păun la pălărie. Copiii, spre deosebire de cei din zona Făgăraşului, au portul aproape identic cu cel al feciorilor, mai simplu însă în ornamentaţie.

O subliniere deosebită merită broderiile pieselor de port din zona Avrigului, de origină aproape exclusiv realistă, inspirată din natură, categoria motivelor fitomorfe fiind cea mai mare, urmată de cele zoomorfe şi de aceea care reprezintă obiecte uzuale, în timp ce motivele cu caracter antropomorf şi simbolic se întîlnesc mai rar. Cea dintîi constatare ce se impune este frecvenţa unui acord sobru, în care negrul este întrebuinţat ca dominantă sau cîmp, folosind roşul (mai ales în trecut) sau albastrul, pentru a încălzi sau lumina motivul. Culorile bine dozate subliniază ritmul şi alternanţa figurilor, folosindu-se de obicei în aceeaşi compoziţie două motive. Revenirea permanentă a acordurilor pe negru, cu motive suple şi variate, în care răzbate mereu nevoia de lumină şi căldură (prin roşu, albastru, galben sau portocaliu), trădează un fond liric.

În ultimele două « Caiete » apărute, întîlnim ca autor pe Nicolae Dunăre (a scris singur « *Portul popular din Bihor* » şi împreună cu Marcela Focşa « *Portul buciumanilor din Munţii Apuseni* »), ale cărui preocupări în legătură cu această temă sînt cunoscute şi din alte lucrări ale sale.

Începem, prin a constata că nici N. Dunăre în « *Portul popular din Bihor* » nu publică o hartă a zonei şi a satelor cercetate, ceea ce ne face să bănuim — impresie întărită şi de text — că titlul lucrării pretinde mai mult decît oferă ea, spaţial. Sau poate că, pentru o zonă atît de mare, cuprinderea într-un singur « caiet » a fost dificilă.

Această lipsă scade însă prea puţin din valoarea lucrării în sine, care e redactată după un plan sistematic, începînd cu caracteristicile geografice, etnografice şi dezvoltarea istorică, continuînd apoi cu structura, evoluţia portului şi descrierea pieselor. Deosebit de atrăgător se înfăţişa portul femeiesc acum o sută de ani. « Părul era împletit şi înfăşurat pe două conciuri numite « cormi », aşezate deasupra urechilor, capul le era acoperit cu un ştergar alb decorat cu alesături, iar la gît se împodobeau cu şiruri de mărgele. Purtau cămaşă lungă prevăzută cu cusături pe mîneci şi cu pumnari lungi brodaţi pe muchia cutelor, zadie neagră din lînă, în faţă, croită dintr-un lat, brîu ţesut din lînă colorată. Peste cămaşă îmbrăcau un cojoc fără mîneci, puţin mai lung de talie, iar în picioare se încălţau cu obiele de lînă sau cînepă, decorate cu vîrste din urzeală şi băteală, şi cu opinci. În zile de sărbătoare adăugau ştergarul de mînă bogat împodobit cu alesături şi straiţa de lînă, iar în locul opincilor cele mai multe purtau cizme negre ».

Faima Bihorului o constituie sumanele împodobite cu postav colorat. Multă vreme n-au lipsit din portul nimănui, indiferent de sex, vîrstă sau stare socială. Ele sînt împodobite prin cusături de o rară frumuseţe, care marchează deosebiri vizibile între sate, între femei şi bărbaţi, între bogaţi şi săraci. Cu un veac în urmă, portul bărbătesc — ca şi cel femeiesc — era identic în tot sudul Tării Bihariei. Bătrînii mai purtau părul lung cu chici împletite în faţa urechilor, iarna purtau cuşmă, iar vara pălărie neagră de pîslă cu marginile late şi ridicate. Cămaşa pentru zilele de lucru era croită cu mîneci largi, iar pentru sărbătoare era prevăzută cu pumnari cusuţi cu arnici negru. Pe deasupra pieptarului îmbrăcau o ţundră lungă, simplă, încă neîmpodobită cu postav. În anotimpurile friguroase luau pe umeri sarica (« bituşe »), confecţionată din piei de oaie. Cînd ploua se acopereau pe cap cu gluga, făcută din pănură albă decorată cu vîrste.

În concluzii, N. Dunăre arată unele influenţe ungureşti în port (moda fustelor albastre şi a basmalelor cusute multicolor, iar la bărbaţi gacii largi, apoi culoarea verde în gama ornamentală, altele germane (broderia albă prin fire trase), cum şi unele cehoslovace.

În legătură cu ornamentica, autorul afirmă că: « Vechiul stil geometric, bogat în reprezentări de felul unor puncte, linii, cruciţe, cîrlige, tăbluţe, colţi etc., a fost de multă vreme însoţit în întreg Bihorul de ornamentele florale stilizate geometric, cu sfacul, penele, etc. »

Ultimul « Caiet » tratînd despre « *Portul buciumanilor din Munţii Apuseni* » prezintă un grup restrîns de sate (care credem noi nu poate fi considerat o zonă de port) şi se afirmă prin reale calităţi în felul de tratare a problemei.

Se ştie că portul unei însemnate părţi a Munţilor Apuseni a constituit obiectul unui volum, în care L. Apolzan a tratat cu competenţă această temă, împreună cu aceea a industriei casnice textile. Ne miră că bibliografia acestui « caiet » nu-l citează.

Ocupaţia extragerii aurului, cît şi influenţa directă a Abrudului, apoi aceea a germanilor şi ungurilor stabiliţi acolo, au determinat unele caracteristici ale acestui port. O serie de meşteşuguri legate direct de port (cojocărit, tăbăcit, cismărie, croitorie şi chiar brodatul cămăşilor sau ţesutul zadiilor), au luat în trecut amploare în satele buciumane, ducînd la specializarea unei părţi a ţărănimii şi la crearea unor piese de îmbrăcăminte specifice.

În timp ce în trecutul îndepărtat, portul de aici era şi el produsul industriei casnice, cu vremea include tot mai multe elemente de cultură orăşenească, nimic nefiind prea frumos şi prea scump pentru mîndrele buciumane. Astfel se explică de ce portul femeiesc nu a mai păstrat decît cămaşa, zadia şi pieptarul din portul bătrînesc, restul fiind piese confecţionate din materiale de fabrică.

Portul bărbătesc, în forma în care-l găsim astăzi, e dezvoltat din vechiul port local (cămaşă cu barburi, cioareci şi laibăr, pieptar înfundat, ţundră albă, călţuni şi opinci). Azi, el cuprinde o pălărie neagră de fetru cu şiret de fir, cămaşă cu manşetă şi vîrîtă în cioareci, chimir, pieptar şi laibăr alb de pînză.

Pe lîngă unele elemente caracteristice de pieptănătură, acoperămîntul capului, broderiile iilor şi cămăşilor, ori a cojoacelor, ni se dau interesante detalii şi despre podoabele atît de bogate, din aur şi pietre, ale femeilor.

În încheiere, autorul arată evoluţia costumului buciumănesc, devenit port de sărbătoare, care încetează treptat a mai fi produsul industriei casnice şi în care răzbat, mai cu seamă în ornamentaţie, influenţele maghiare.

Concluzii. Se impune pentru viitor luarea în considerare a unei concepţii mai unitare de punere şi tratare a problemelor, care s-ar putea stabili într-o dezbatere cu autorii, în cadrul editurii.

S-ar putea preciza apoi, unele probleme în legătură cu determinarea zonelor de port, cît şi relaţia acestora cu zonele etnografice, fiind necesare în această direcţie clarificări de principiu, dar şi unele concluzii practice privind planul de publicare, în special a seriei « caietelor » viitoare, care fie vor cuprinde zone mari, fie se vor limita la un grup de sate sau chiar la un sat, aşa cum fac de pildă cehoslovacii.

Ceea ce trebuie să relevăm cu deosebire sînt două tendinţe ce se manifestă în lucrările noastre: una istorizantă şi alta de analiză şi prezentare a caracterelor artistice ale portului, cu specială privire la ornamentică şi broderii. Pentru prima sînt de citat operele lui Florea B. Florescu. Pentru cea de a doua, ultimele lucrări pun problema mai larg şi încearcă chiar sistematizări şi clasificări ale ornamenticii, amestecînd însă criteriul genetic cu cel funcţional. Rămîne o mare problemă deschisă, aceea a ornamenticii portului, a broderiilor şi a motivelor, a conţinutului lor tematic, dar şi a analizei estetice, a calităţilor artistice, demonstrate prin legile decorative proprii artei populare romîneşti, în care sens în « Portul din zona Avrigului » am făcut unele încercări. Meritul « Caietelor » şi al editurii, care a cerut autorilor să lucreze în această direcţie, este incontestabil, căci ele au ridicat o problemă mare, cu implicaţii mai largi, de istorie a culturii.

O altă remarcă, pozitivă pentru aproape toate lucrările, este referirea lor la popor ca entitate concretă, locală, în sensul de creator şi purtător al unor valori, raportînd poporul la condiţiile economico-sociale date şi la istoria sa. Toate « caietele » au enunţat acest lucru la început, iar cîteva nu au uitat să-l şi demonstreze în cursul expunerii, referindu-se la creatori, sate specializate, categorii sociale, vîrstă, sex etc. Se cere însă în viitor, o adîncire mai mare a vieţii sociale a satelor, a relaţiilor şi influenţelor şi mai ales a prezentării tendinţelor de evoluţie a portului după cel de al doilea război mondial.

Problema limbajului « Caietelor », a felului cum sînt exprimate noţiunile, este foarte diferit rezolvată, mergîndu-se de la un text mai liber ca acela al lui T. Bănăţeanu în « Portul din

Ţara Oaşului », pînă la unele texte încărcate de termeni locali, fapt inevitabil, căci toate aceste publicaţii se adresează atît cercetătorilor, cît şi maselor mai largi.

În încheiere s-ar putea afirma că seria « Caietelor » a marcat un început fericit, îmbunătăţindu-şi treptat conţinutul, şi — în parte — prezentarea grafică. Editura de Stat pentru literatură şi artă ar fi îndreptăţită să tragă şi alte concluzii, de natură practică, şi să le rezolve prin colaborarea cu autorii în chip organizat. Între problemele ce s-ar putea soluţiona ar fi aceea de a planifica pe cel puţin cinci ani apariţia « Caietelor », stabilind o urgenţă în timp şi o cuprindere în spaţiu, apoi, includerea în toate aceste caiete a unei hărţi zonale, a unui glosar şi a bibliografiei respective căci — în afară de rolul lor informativ, imediat — aceste caiete constituie documente pentru studii viitoare, unii autori (ex. T. Bănăţeanu, Cornel Irimie şi poate şi alţii) intenţionînd să dezvolte problema portului din zonele respective în lucrări mai ample. Apoi, ESPLA ar trebui să publice scurte rezumate în limbi străine, traducînd în acelaşi timp şi legendele ilustraţiilor, avînd în vedere că numeroase personalităţi şi instituţii din străinătate ce se interesează de arta populară au cerut aceste « Caiete ». Muzeul Bruckenthal şi Muzeul de Artă populară al RPR au cumpărat zeci de exemplare din fiecare lucrare, folosindu-le pentru schimbul cu străinătatea. Lucrările privitoare la arta populară publicate de Editura în limbi străine, nu satisfac toate aceste necesităţi, ele avînd un alt rol, mai general, şi pe care îl îndeplinesc prin unele volume apărute (ex. L'art populaire dans la République Populaire Roumaine) sau revista « L'art dans la RPR ». În plus credem că ESPLA ar trebui să numeroteze « Caietele » şi să le însoţească cu lista lucrărilor apărute anterior şi — eventual — a celor programate, din seria cărora cităm: « Portul pădurenilor » de R. Vuia şi « Portul popular maghiar din Trascău şi din Calata » de E. Nagy, iar în alte domenii « Icoanele de sticlă » de I. Muşlea, « Ceramica din R.P.R. » de B. Slătineanu, P. Petrescu şi P. Stahl, etc.

Bazîndu-se, în viitor, pe o concepţie mai unitară, adîncind mai bine aspectele artistice, publicaţiile acestea vor umple unul din cele mai mari goluri ale istoriei artelor din ţara noastră, alături de lucrarea lui Gh. Focşa despre « *Evoluţia portului popular în zona Jiului de Sus* » din seria « *Studii de artă* » şi de albumul « *Arta populară în R.P.R. — port, ţesături, cusături* », despre care vom trata în numărul viitor.

ŞTIRI DE PESTE HOTARE

« Cînd sînt întrebat care dintre creatorii zilelor noastre — din Statele Unite ale Americii — e cel mai demn moştenitor al marii tradiţi în arta americană realistă — artă a cărei origine se află în epoca războiului de independenţă — cred că nu greşesc răspunzînd: Rockwell Kent » — astfel începe A. Cegodaiev articolul său, apărut în revista « Bildende Kunst » Nr. 4/1958: « Artistul şi pacifistul Rockwell Kent ».

Rockwell Kent este o presonalitate multiplă: pictor şi grafician, scriitor, călător îndrăzneţ şi neobosit şi luptător activ pentru pace.

Rockwell Kent a împlinit 75 de ani, dar atît firea cît şi creaţia lui au rămas tinere.

Participarea la frămîntările epocii sale şi o mîndră afirmare a valorilor umane îi caracterizează arta.

« Arta mea, tablourile mele, cărţile mele, nu vor fi niciodată altceva decît expresia năzuinţei mele de a trăi în contemporaneitate » — spune el. Aceste cuvinte conţin totodată şi crezul lui artistic. Rockwell Kent a fost, toată viaţa, un realist consecvent. Eroii lui preferaţi sînt oamenii care muncesc. Tema înfrăţirii între om şi natură se regăseşte în întreaga lui operă.

După vîrsta de 50 de ani Kent, excelent grafician al cărţii, îşi pune toată forţa lui creatoare, toată fantezia în ilustrarea unor creaţii literare celebre: epopeea anglo-saxonă « Beowulf », « Decameronul » lui Boccaccio, operele lui Shakespeare, « Candide » -ul lui Voltaire, « Faust » — ul lui Goethe. De asemenea a ilustrat « Gavriliada » lui Puşkin şi din literatura clasică americană poemele lui Walt Whitman şi « Moby Dick » de Melville. Un alt domeniu al graficii în care Rockwell Kent a lucrat mult este grafica politică. Kent a lucrat toată viaţa pentru socialism, ilustrînd evenimentele istorice şi contradicţiile sociale ale epocii sale. Astfel, a executat afişe pentru apărarea copiilor din Spania republicană şi desene satirice împotriva lui Hitler. Ca apărător al păcii şi vrăjmaş al fascismului, el a asistat la primul congres pentru pace din Paris, apoi la congresul din Stockholm, fiind şi unul din iniţiatorii şi autorii celebrului apel pentru pace. În anul 1950 vizitînd Uniunea Sovietică a creat desenul « Un viitor luminos străluceşte după un trecut întunecat ».

Kent este şi creatorul cunoscutului desen « Porumbelul Păcii », care reprezintă un porumbel făcîndu-şi cuibul într-un coif de război.

Cu prilejul împlinirii a 75 ani, Kent a fost ales preşedintele Consiliului Naţional de prietenie americano-sovietică.

În istoria artei americane Rockwell Kent este fără îndoială unul dintre cei mai valoroşi maeştri ai graficii. Cele mai de seamă opere ale lui sînt totuşi, în domeniul picturii. Prin excelenţă peisagist, tablourile lui din Groelanda sînt şi cele care i-au creat o faimă universală.

În această ţară, aparent lipsită de viaţă, cu o populaţie rară, Kent a descoperit armonii, culori unice, măreţia a omului şi a muncii sale în condiţii de viaţă deosebit de grele.

Tablourile sale din Groelanda se înscriu în tezaurul artei realiste americane din secolul nostru.

* * *

La ultimul concurs al Şcolii de arte frumoase din Paris, « Marele Premiu al Romei », majoritatea elevilor au refuzat să participe la concurs.

Într-adevăr, prima probă constă din următorul subiect: decorarea curţii « unui muzeu dedicat unui mecena din epoca Renaşterii; stilul unei arhitecturi apropiate acestei curţi; clădiri avînd ca elemente decorative portice, nişe, peristiluri, motive de artă, piloni sau ziduri ornate..., etc ». Iată tema pentru tinerii arhitecţi care peste doi, trei ani vor mînui betonul armat, oţelul sau materialele plastice.

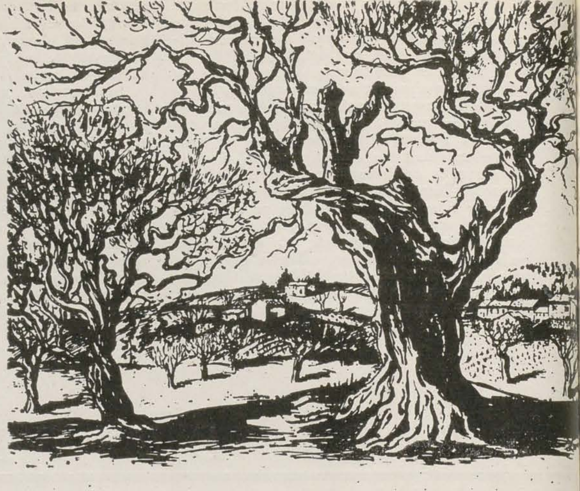
Rezultatul? Elevii arhitecţi nu mai vor ca viitoarea lor carieră să depindă de consfinţirea membrilor acestei Academii.

Desigur, vina nu este numai a acestei venerabile instituţii. Între generaţia de arhitecţi formaţi în spiritul tradiţiei arhitecturii neoclasice şi tinerii elevi ai Şcolii de arte frumoase, secţia arhitectură, prin forţa lucrurilor influenţaţi de uriaşa şi implacabila mişcare a actualei arhitecturi, s-a produs o ruptură.

« Ca în multe alte domenii », — spune Bernard Zehrfuss, unul din marii arhitecţi ai Franţei, care ne dezvăluie aceste aspecte grave ale crizei învăţămîntului arhitecturii din ţara sa — « Franţa crede că, sprijinindu-se pe tradiţii depăşite de evenimente şi chiar de viaţa însăşi, va reuşi să calmeze acest val de revendicări şi de aspiraţii spre o nouă ordine ».

Atît Academiei de Arte Frumoase, cît şi Direcţiei Arhitecturii ministerului Educaţiei Naţionale le este teamă de orice inovaţie: învăţămîntul, concursurile, palatul Medicis toate acesea nu s-au schimbat în Franţa de la Colbert încoace, adică de vreo trei sute de ani, deşi, între timp s-au produs mari şi nenumărate evenimente, lumea s-a transformat radical, pe sus zboară aştrii artificiali, iar în văzduh se înalţă construcţii din beton, oţel şi materiale plastice care n-au nimic de a face cu « decorarea curţii unui muzeu din epoca Renaşterii ».

LUCE PARIS, Peisaj cu măslini



SALONUL POPULIST

de LUCE PARIS

« În arta populară sînt exprimate toate sensurile frumuseții » — ne spune Luce Paris, în trecere la noi în țară unde se documentează asupra ceramicei romînești. Înainte de ultimul război, decoratoare-ceramistă la manufactura din Sèvres, după eliberarea Franței se dedică exclusiv picturii. (Luce Paris este unica elevă a lui Emile Bernard, șeful școlii simboliste și prietenul lui Van Gogh și Cézanne). Este și una dintre cele mai pasionate propagandiste ale Salonului « Populist » care urmărește să redea și să popularizeze realitatea poetică în aspectele ei multiple. În rîndurile de mai jos pictorița ne vorbește despre această mișcare artistică.

După un an rodnic de activitate, în muzee, în galeriile de artă, în numeroasele saloane unde se înfruntă toate tendințele și toate formele picturii moderne, Salonul « Populist » își deschide porțile anul acesta la 9 iunie, la Muzeul de Artă Modernă.

În Salonul « Populist » toate picturile expuse trebuie să redea aspecte din viața poporului. Fondatorul lui, Henry Ramey, el însuși pictor de talent, a vrut în felul acesta să dea pictorilor prilejul de a se valorifica, iar aceștia la rîndul lor au beneficiat de spiritul lui de inițiativă și de calitatea lui de bun organizator. Prima expoziție « Populistă » a avut loc în una din cele mai celebre cafenele din Montparnasse, « La Coupole ». La început neîncrezători, ziariștii și criticii găsiră spre imensa lor surpriză picturi de calitate. Interesul pe care expoziția l-a stîrnit în rîndurile, atît ale artiștilor cît și ale publicului, l-a făcut pe Jean Cassou, conservatorul Muzeului de Artă Modernă să acorde noii mișcări ospitalitatea sălilor mari ale acestui muzeu.

Această reușită l-a încurajat pe Henri Ramey să extindă numărul participanților și să invite astfel și artiști din țările de democrație populară. Cehii mai întîi, apoi ungurii, au trimis lucrări foarte bune care au fost remarcate de amatori de artă, ziariști, conservatori de muzee și cumpărători de stat. Acei pictori care și-au însoțit lucrările la Paris și care le-au vîndut s-au echipat cu material de pictură înainte de a se întoarce în țările lor și au putut mai cu seamă să cunoască pictori francezi, să vină în contact mai strîns cu ei, să viziteze muzeele și expozițiile.

Din vizitele pe care le-am făcut în frumoasa dvs. țară, din vizitarea muzeelor și expozițiilor dvs. mi-am dat seama că aveți artiști excelenți și o artă în plină dezvoltare. Am fi fericiți ca în Parisul care este unul din marile centre artistice ale lumii, unde artiști din toată lumea vin să-și desăvîrșească darurile, să vie și pictori romîni.

Henri Ramey socoate de asemenea că pictorii francezi societari ai Salonului « Populist » și-ar putea expune operele în Romînia și în alte țări de democrație populară. Pentru aceasta ar trebui ca noi să rezolvăm problema cheltuielilor de transport și de ambalaj foarte ridicate în Franța și care cad în întregime în sarcina artiștilor. Ar trebui de asemenea să avem și sprijinul, într-un viitor apropiat, al direcției artelor și relațiilor culturale din țara noastră. Dorim ca acest proiect care ar folosi tuturor pictorilor să se realizeze.

Scriam mai sus că Salonul « Populist » acceptă toate tendințele picturale cu condiția ca ele să redea aspecte din viața poporului. Singur abstractismul nu-și găsește aici locul. Această formă de pictură, pură speculație a spiritului, e golită de viață și nu e accesibilă decît prin efectul ei decorativ. În sălile expozițiilor « populiste » excelenți autodidacți și pictori naivi ca: Lefranc, Jean Eve, Juliette Juvin, Bonbois, Bèchelette se învecinează cu cei mai buni pictori realiști ca Bardonne, Françoise Gillot, Vuillermoz, Luc Simon. Subiectele tratate nu trebuie neapărat să fie inspirate din munca bărbaților și femeilor ci și din clipele lor de odihnă, din micile bucurii zilnice sau ocupațiile gospodărești. Printre sursele de inspirație trebuie să cităm aspectele deseori pitorești și poetice ale vieții pariziene: negustori ambulanți care aprovizionează cartierele populate, tejghelele din tîrgurile cu vechituri, vagabonzii și pescarii de pe malurile Senei, grupurile de midinete din grădinile Tuilleries și întîlnirile studenților în grădina Luxemburg, jocurile copiilor pe străzile foburgurilor. Vorbesc mereu despre Paris, dar truda pescarilor pe mare și munca țăranilor pe ogoare sînt și ele izvor de inspirație și fac ca viața lor să cînte în culori.

Această expresie, prieteni romîni, vă poate lăsa visători într-o vreme cînd revistele de artă care vă parvin din Franța vă arată deseori o pictură care, chiar figurativă, e morbidă și exprimă o deznădejde infinită. Cutremurătoare uneori cînd este opera unor tineri pictori înzestrați, ea este dependentă de negustorii de artă și sclava unui snobism care se încăpățînează să vadă omenirea urîtă și nesănătoasă. Această pictură nu are nici măcar acel simț critic care ajută la îmbunătățirea calității umane. Sîntem departe de Goya, de Daumier, de Toulouse-Lautrec.

Trebuie să spun că Salonul « Populist » cere artiștilor să adauge la lucrările lor de pictură și desene și acuarele de mici dimensiuni, cu un preț accesibil amatorilor care iubesc arta și nu au mijloace de a achiziționa lucrări costisitoare. Știți cîte comori afective pot fi exprimate într-un desen și toată poezia ce poate fi concentrată într-o acuarelă.

În ceea ce mă privește aș fi fericită să văd cît mai mulți artiști romîni participînd la Salonul « Populist » din 1959.

LUCE PARIS, Fetiță — ulei

CUPRINSUL

... Expoziția de arte plastice a țărilor socialiste 1

★

H. BLAZIAN: Expoziția retrospectivă Ion Jalea 2

★

M. DEAC: Mit și realitate în opera lui Jalea 5

★

I. SĂLIȘTEANU și V. DRĂGUȚ: Gînduri pentru Expoziția Tineretului 7

★

PETRU COMARNESCU: Iosif Iser 10
Doi artiști cetățeni: Kazar și Vida 12

★

ANTON COMAN: A. A. Deineka — un maestru al artei sovietice 15

★

N. MORARU: Aspecte ale artei plastice argentiniene 19

★

Cronica expozițiilor

P. COMARNESCU: Marcel Chirnoagă; I. FRUNZETTI: Ella Cancicov 25
I. JIANU: Jurnal de bord (Sorin Ionescu, Coca Mețianu, Sergiu Singer, Olga Greceanu, Gh. Ivancenco, Gh. Naum, I. Jalea, Paul Miracovici, Vilma Badian) 26

Artiștii în atelierele lor

Dumitru Ghiață, Lucian Grigorescu, Hans Hermann, Victor Mihăilescu-Craiu, Ion Sima, Ion Pacea 28

Discuții

Arh. JEAN MONDA: Pictura murală în edificiile moderne 32

Pagini de antologie

* * * Marx și arta 34

★

JEAN BARAS: Vitraliul 36

Note plastice

Aurel Ciupe — grafician (Viorica Marica); Expoziția Heinrich Schunn (Alin Forje); O frescă din sec. XVII la Sibiu (Ș. Dancu); Expoziția pictorului Bömches la orașul Stalin (Al. F.); Desene ale copiilor indieni, Expoziția profesorilor de desen, Aspecte din viața petroliștilor într-o pictură murală (Gh. Poenaru); Jiri Tŕnka (I.M.); Manifestări plastice (P. Com.); « Uciderea pruncilor » — pe ecran (Ion Bostan) 38

★

BARBU SLĂTINEANU: Meșteri populari 43
Expoziția de artă populară și decorativă 44

Note de lectură

CORNEL IRIMIE: Caiete de artă tratînd tema portului popular (I) 45
ȘTIRI DE PESTE HOTARE 47

★

LUCE PARIS: Salonul Populist 48

Coperta I: ION JALEA, « Lăptăreasă » — bronz
Coperta II: VASILE DOBRIAN: « Ecou de romanțe » — gravură în linoleum

Redactor șef: J. PERAHIM
Macheta artistică: *Andrei Cristea*

Tiparul: Întreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Șerban-Vodă nr. 133—135, București
Policromii: Imprimeria de Timbre, str. Fabrica de Chibrituri nr. 28, București și Întreprinderea Poligrafică nr. 4
Fotografii: Fl. Dragu

LEI 12